

SANDRA MARIA CORREIA FAVERO

**ARTE OU NÃO: UMA ABORDAGEM DE ASPECTOS RELACIONADOS À
FORMAÇÃO DE PARADIGMAS ESTÉTICOS DO PÚBLICO**

**Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do grau de Mestre em Engenharia de Produção.**

Orientadora: Profª Drª Sandra Regina Ramalho e Oliveira

**FLORIANÓPOLIS
2003**

TERMO DE APROVAÇÃO
SANDRA MARIA CORREIA FAVERO

ARTE OU NÃO: UMA ABORDAGEM DE ASPECTOS RELACIONADOS À FORMAÇÃO
DE PARADIGMAS ESTÉTICOS DO PÚBLICO

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do título de Mestre em Engenharia,
especialidade em Engenharia de Produção, e aprovada em sua forma final de Pós-Graduação em
Engenharia de Produção.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sandra Regina Ramalho e Oliveira
Orientadora

Prof. Dr. Luís Gonzaga Mattos Monteiro

Prof^a. Dr^a. Silvana Bernardes Rosa

AGRADECIMENTOS

A possibilidade de iniciar e chegar ao final deste trabalho se deve, em primeiro lugar, à minha orientadora, Prof^a. Dra. Sandra Regina Ramalho e Oliveira, que se dispôs a enfrentar comigo este período conturbado de enfrentamento com situações acadêmicas que me eram apresentadas, sempre com muita tolerância e desprendimento, demonstrando em atitudes e procedimentos como ser um professor orientador.

À Universidade Federal de Santa Catarina, que me acolheu como aluna no Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção e ofereceu não só a mim, mas a todos os companheiros de sala de aula, a possibilidade de ampliar nosso círculo de conhecimentos.

Aos professores que aceitaram meu convite para fazerem parte da banca de defesa desta dissertação.

Ao público que contribuiu com sua participação efetiva na realização da pesquisa de campo.

Aos responsáveis pelas instituições públicas que foram questionados e que não fizeram restrições para colaborar.

A Giorgia Mesquita por toda a dedicação, paciência e persistência.

A Débora Gaspar, pelo auxílio e carinho.

A Anita Prado Koneski, de quem tomei emprestado o título do primeiro capítulo da dissertação.

A todos que, direta ou indiretamente, participaram desta importante etapa acadêmica.

Um especial agradecimento a Luiz Sérgio e aos meus filhos, Luísa, Carolina e Luiz Gabriel.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – “O DESEJO DE ABRIR CLAREIRAS DE ACESSO A NOVOS ‘OLHARES’ AO MUNDO QUE NOS CERCA”.....	9
CAPÍTULO 2 – A ARTE COMO OBJETO DE PESQUISA	15
2.1 – Arraigando-se às origens com vistas ao contemporâneo.....	15
2.2 – Concepções estéticas contemporâneas.....	22
2.3 – A estética entre o autor e o público.....	26
2.4 – Interpretações.....	30
2.5 – Os sentidos e a percepção.....	36
CAPÍTULO 3 – OS FORMADORES DE OPINIÃO.....	41
3.1 – O museu.....	41
3.2 – A crítica.....	43
3.3 – A curadoria.....	47
3.4 – O mercado de arte no Brasil.....	51
3.5 – O espaço público urbano.....	59
3.6 – O uso público dos espaços privados.....	66
3.7 – O papel da mídia impressa.....	70
CAPÍTULO 4 – A PALAVRA DO PÚBLICO.....	76
4.1 – A singularidade de Meyer Filho.....	77
4.2 – A Amostra I.....	80
4.2.1 – Análise dos dados da exposição: “Muito além de Marte: o universo de Meyer Filho”	81
4.3 – O Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC): o que foi o “EXTRA! 1”?.....	89
4.4 – A Amostra II.....	93
4.4.1 – Análise dos dados obtidos da exposição “EXTRA! 1”.....	94
CAPÍTULO 5 – A PALAVRA DAS INSTITUIÇÕES.....	102

5.1 – Os espaços institucionais destinados às artes plásticas.....	102
5.1.1 – Análise dos dados obtidos.....	102
 CAPÍTULO 6 – CONCLUSÕES.....	 109
6.1 – Considerações finais.....	109
6.2 – Sugestões para trabalhos futuros.....	119
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 121
 ANEXOS.....	 127

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. DUCHAMP, Marcel. Roda de bicicleta.....	17
Fig. 2. PERASSA, Ivone M. Entre Laços.....	19
Fig. 3. CARDOSO, Letícia B. Tempo indeterminado.....	21
Fig. 4. STARCK, Philippe. <i>Juicy Salif</i>	23
Fig. 5. AMARAL, Júlia. Pedras – Grito.....	24
Fig. 6. Monumento na Av. Beira- Mar Norte.....	60
Fig. 7. ROZICKI, Antônio. Título desconhecido.....	63
Fig. 8. ROZICKI, Antônio. Título desconhecido.....	64
Fig. 9. MOURA, Max. Árvore.....	64
Fig. 10. GAIAD, Paulo. A floresta e a cidade.....	65
Fig. 11. Espaço Cultural Angeloni.....	66
Fig. 12. Convite para exposição nas Livrarias Catarinense.....	68
Fig. 13. TRINDADE, Jaime.	71
Fig. 14. SORACE, Alessandra.	72
Fig. 15. MEYER FILHO. S/ Título.....	79
Fig. 16. MEYER FILHO. Maricota surrealista.....	79
Fig. 17. MEYER FILHO. Galo galático.....	79
Fig. 18. MEYER FILHO. Personagens cósmicos I.....	79
Fig. 19. MESQUITA, Giorgia. Impossibilidade.....	92
Fig. 20. RONCALIO, Vanessa. Linha vermelha.....	93
Fig. 21. SILVA, Cacildo. Casa açoriana.....	96
Fig. 22. KNABEN, Luciana. Corpo-casa, casa-corpo.....	97
Fig. 23. KNABEN, Luciana. Corpo-casa, casa-corpo.....	97
Fig. 24. BARRETO, Adriana. Festinha.....	98

RESUMO

A frequência com que encontramos distribuídas por toda a cidade, em espaços os mais diversos, obras denominadas de ‘artes plásticas’, fez despertar o interesse quanto a alguns aspectos que se relacionam com esse fenômeno, especialmente o fato de que muitas dessas imagens não são arte, mas aparentam ser. O olhar do público, em sua grande maioria, é despreparado, embora cada vez mais autônomo e aberto; no entanto, totalmente dominado pela cultura de massa, industrializada e mercantilizada, distancia-se cada vez mais dos paradigmas estéticos propostos durante o processo de educação formal, o qual, também, nem sempre é garantia de uma preparação adequada. Caos visual é o que esse fenômeno vem provocando. Conscientes de que a situação é alarmante, dedicamo-nos a desenvolver este estudo. Para delinear nossa pressuposição inicial, buscamos traçar um perfil do público freqüentador de mostras de arte, moderna e contemporânea, realizadas no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em Florianópolis, entre 2000 e 2002, bem como levantar conceitos de arte contemporânea adotados por esse público a partir de seis amostras. Ao identificar fontes formadoras de conceitos estéticos, verificamos, junto a esses segmentos formadores de opinião, como curadores de espaços públicos, quais os critérios adotados para a seleção de obras de arte a serem expostas ao olhar do público como sendo arte. Para fundamentar a pesquisa, buscamos conhecimentos anteriores relacionados com o problema, quais sejam: a arte como objeto de pesquisa, destacando-se a obra de arte na contemporaneidade; a estética entre o autor e o público; as interpretações, os sentidos e a percepção. Analisamos posturas assumidas por formadores de opinião, selecionando, entre eles, o museu, a crítica, a curadoria, o mercado de arte, o espaço urbano, o uso público dos espaços privados e o papel da mídia. Na pesquisa de campo, mediante questionários, analisamos duas amostras de públicos variados de duas exposições distintas: a primeira em 2000, intitulada “Muito além de Marte: o universo de Meyer Filho”, e a segunda em 2002, denominada “Extra I”. A necessidade de profissionalização do pessoal envolvido no mercado de arte ou mesmo no meio artístico, em geral, é uma das conclusões.

PALAVRAS-CHAVE: público de arte; mostras de arte; obra de arte, paradigmas estéticos; curadoria.

ABSTRACT

The frequency in which is found distributed around the city, in several places, works denominated "plastic arts", have called attention as some aspects that are related to this phenomenon, especially the fact that many of these images are not art, but seem to be. Most public look is unprepared, however, they are more and more autonomous and open; although, totally dominated by mass culture, industrialized and merchantable, being more and more far away from the esthetic paradigms proposed on the formal education process, which also, are not always taken for granted as an adequate preparation. Visual chaos is what this phenomenon has been causing. As we are conscious, that it is an alarming situation, we dedicated ourselves to this work. To delineate the initial proposition, it was searched to draw a profile of the public who visits the modern and contemporary art sample, held in the Art Museum of Santa Catarina (MASC), in Florianópolis, from 2000 to 2002, as well as to survey contemporary art concepts adopted by this public, from six samples. While identifying former sources of esthetic concepts, it was verified, on these opinion formed segments, as curator of public spaces, in which the criteria adopted for the work of art selection to be exposed to the public look as being art. To found the research, it was searched previous knowledge related to the problem, such as: the art as research object, highlighting the work of art in the contemporary way; the esthetic between the author and the public; the interpretations, the senses and the perceptions. It was analyzed assumed attitudes by opinion formers, selecting, among them, the museum, the critic, the curatorship, the art market, the urban space, the public use of private spaces and the media role. In the field research was applied questionnaires, analyzed two samples of varied public of two distinct expositions: the first in 2000, titled "Muito além de Marte: the universe of Meyer Filho", the second on the year of 2002, denominated "Extra I". The necessity of training people involved in the art market or even on the artistic environment, in general, is one of the conclusions.

Key-words: public of art; art sample; work of art, esthetic paradigms; curatorship

CAPÍTULO 1 “O DESEJO DE ABRIR CLAREIRAS DE ACESSO A NOVOS ‘OLHARES’ AO MUNDO”

Estamos no início do século XXI, século que promete tantas ou mais transformações que o século XX. Vivemos dentro de um movimento que muitas vezes nos deixa perplexos e sem ação diante das novas regras impostas pela evolução tecnológica e pela força da globalização. Há um intenso olhar em busca de resposta para novas situações de vida que enfrentamos em todas as áreas do conhecimento e do fazer humano.

Especificamente no campo da imagem visual e, dentro deste, nas artes plásticas, temos observado um olhar cada vez mais autônomo e aberto, que vem se distanciando dos modelos preestabelecidos que existiam. Parece que estamos no domínio da fragmentação, em que cada imagem visual possibilita uma leitura particular, que pode ser compreendida por meio de vários pontos de vista, sejam eles acadêmicos ou não. No entanto, essa liberdade de critérios usados para a interpretação das artes plásticas gera dúvidas e discórdias enormes ocasionadas pela desconexão de visão entre os olhares à procura de respostas esclarecedoras para a realidade que encontramos.

Essa autonomia do olhar tem máscara. E essa máscara é a soma das influências do meio em que vivemos; meio este que é dominado pela cultura de massa imposta, industrializada, mercantilizada, produzida de acordo com regras de uma sociedade capitalista, que visa ao consumo como finalidade de todas as realizações humanas. O indivíduo como ser único, pensante e proprietário de sua autonomia, vive nesse meio e é o reflexo dele, e tem a sua liberdade de expressão conduzida por regras que não lhe são claras. A individualidade passou a ser coletiva: o que é bom para o outro também é bom para mim. Consequentemente, para fazer da sua individualidade um meio de expressão, poucos são os indivíduos artistas que conseguem discernir o que é melhor para si dentro de toda essa massificação. Por outro lado, esse indivíduo artista precisa de um receptor que também tenha conseguido sair da massificação e que a ele esteja conectado, para que a assimilação do proposto possa ser concluída.

Essa assimilação do proposto precisa ser fruto de todo um contexto de conhecimentos que, infelizmente, não conseguem atingir a grande maioria da população, o que abre, então, uma grande lacuna no processo do olhar a obra. (Em que espaços são obedecidos critérios para a

leitura de obras de arte? Nos bares? Nas ruas? Nas escolas? Nas situações informais?) Elegemos essa lacuna como objeto deste estudo, pois pretendemos analisar a atual situação da arte contemporânea em relação ao público e vice-versa.

Costuma-se colocar na escola toda a responsabilidade pela estagnação do conceito de arte assimilado pelo público. No entanto, a ‘escola da vida’ tem grande influência no cômputo final de análise, quando verificamos que a mídia, o espaço literário, o espaço urbano, o espaço público institucionalizado ou não são as grandes vitrines que expõem conceitos muitas vezes dissociados do que é, reconhecidamente, Arte de acordo com os valores que os europeus e, posteriormente, os americanos estabeleceram como tal, e que são transmitidos ao público de uma maneira generalizada, supérflua, dissimulada e descompassada com o nosso tempo e lugar.

Enquanto o processo de desenvolvimento e rupturas da arte na Europa tem em sua bagagem séculos de história, oferecendo ao seu público sustentação para compreender o que se apresenta como arte contemporânea, no Brasil o processo artístico surgiu de forma diferente, sendo imposto por uma situação concreta de dominação política e cultural, o que faz com que, sob o ponto de vista da arte, nossa realidade possa ser considerada até um arremedo de uma civilização. Como consequência, queimaram-se etapas na formação do fazer, do promover e do apreciar artísticos, que não vêm sofrendo um processo natural. Nossa história é curta e o Brasil luta constantemente para impor-se interna e externamente, digerindo e aglutinando, em sua formação, aspectos diversos das origens variadas que compõem o país e mais as influências externas que a cada dia chegam.

Se de um lado é impossível promover uma estabilidade de relações, de outro é muito difícil administrar a diversidade de características sociais que formam a opinião pública sobre o assunto ‘Arte’.

O que vemos com frequência em espaços abertos para exposições são as ditas ‘obras de arte’, onde o que prevalece é o domínio dos elementos plásticos construindo imagens a partir de concepções equivocadas, distantes do que hoje em dia se considera arte. O indivíduo artista, ao elaborar um trabalho dessa ordem, está fazendo um mero trabalho artesanal, sem se dar conta disso, pois acredita estar fazendo ‘Arte’, preocupado em transmitir a sua mensagem, não indo além de uma obra decorativa, ou seja, “desenvolvendo-se superficialmente, sem qualquer

aprofundamento intelectual, sem expressividade fundada na emoção”¹. Trata-se, em grande parte, da repetição de fórmulas antigas e gastas, que nada têm de original, que nada propõem de novo, o que permite questionar se esses produtos podem ser considerados mesmo arte perante os padrões estabelecidos.

Se entrarmos em uma banca de jornal, encontraremos uma série de fascículos, revistas, manuais que nos levam rapidamente ao mundo encantado das artes plásticas. Essa realidade invade as casas, implanta um conceito errôneo sobre o assunto e acaba por preencher as necessidades básicas de muitos. Ou seja, ocupam o espaço da arte, substituindo-o por objetos vazios de sentido, porém, cheios de elementos plásticos que agradam aos olhos, não fazem pensar e preenchem a decoração do lar. Tudo isso já sabemos, mas o que realmente cabe destacar é o grau de influência disso tudo na hora de analisarmos a relação que esse público tem com a arte em geral e, mais especificamente, com a arte contemporânea, que é o nosso assunto. E quem dita o que pode ser chamado de arte? Quem exerce uma espécie de ‘controle’, que deveria ser feito pelo próprio público? Mas aí ocorre uma infeliz dialética: sem critérios adequados que o faça ver, reconhecer e compreender visualmente, o público consome qualquer coisa como arte, reforça seus critérios ingênuos; e o consumo de tais produtos realimenta sua produção, porque agrada ao público. Esse é um universo de ditadores de critérios estéticos, o das revistas ‘de arte’.

Outro universo é o dos espaços privados onde se expõe o que leva o ‘carimbo’ de arte. Mesmo sendo particulares, tais espaços, por estarem abertos ao público, tornam-se públicos. E o público propõe critérios estéticos... Novamente, observa-se a relação dialética entre o público e o conceito de arte: essas ‘galerias’ ou ‘espaços culturais’ propõem o que é mais aceito, pelo público, reforçando o conceito ingênuo e primário de arte, institucionalizando-o e, assim, reforçando no próprio público tal conceito.

Por outro lado, existem os espaços institucionalizados, como museus e galerias, que costumam adotar critérios mais coerentes com as proposições contemporâneas de arte, dentro dos limites instituídos, a partir do que seus representantes impõem e estabelecem. O que muitas vezes também acontece é o bloqueio sofrido por projetos artísticos mais audaciosos, que beiram a transgressão, ao mesmo tempo que procuram mostrar que nós, seres humanos, estamos em constante processo de evolução e que hoje os limites ultrapassam as barreiras há até pouco tempo

¹ GÊNEROS NA PINTURA. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1995 (cadernos história da pintura no Brasil, 8).p.28. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia/artesvisuais>. Acesso em 20set.03.

intransponíveis de outras áreas afins. Esses projetos enfrentam imposições, mas acabam vencidos, pela falta de aceitação ou até mesmo de compreensão do objetivo proposto.

Considerando que a arte está em todo lugar, temos os espaços urbanos que se abrem para obras que muitas vezes não correspondem à denominação de arte. Podemos olhar à nossa volta e com certeza encontraremos um trabalho plástico dentro do contexto urbano. Porém, quando andamos pelo centro da cidade mais atentamente, passamos a enxergar como as regras se estabelecem no olhar do público. A loja que faz molduras tem uma vitrine, essa vitrine expõe molduras, mas tais molduras não estão vazias; estão recheadas de cores, de formas, texturas e o que mais vier, seja paisagem, seja natureza morta, seja abstrato, seja fotografia boa ou ruim. Enfim, tudo é aceito. O banco recebe muitas pessoas diariamente, e essas pessoas se atropelam em filas e acabam por se deparar com mais ‘obras de arte’, dessa vez trabalhos dos funcionários do banco, e novamente surgem dentro das molduras figuras, formas, abstratos, natureza morta, casario colonial e muitas flores. O departamento de marketing do supermercado, com aquele imenso *hall*, toma a decisão de prestigiar o seu público com eventos culturais, e o que aparece são novamente molduras com telas coloridas, e, mais, o espaço é maior e pode mostrar então esculturas, muitas delas. O shopping não quer ficar para trás e repete a intenção do supermercado. Seu público não é tão exigente, aceitando que os trabalhos sejam colocados em qualquer corredor, sobre painéis que impedem uma visão mais distanciada e que ao mesmo tempo não oferecem privacidade para que as obras sejam fruídas. E ainda assim temos nos shoppings galerias de arte que possuem vitrine própria e nenhum critério além do mercadológico. A Arte tem agregado a si valores como erudição, sensibilidade, classe, distinção, todos valores conquistados até o início do século passado. Porém, esses valores têm sido derrubados pela arte contemporânea, e as empresas, aproveitando-se da ignorância do público, exploram aqueles valores ultrapassados para elevar o valor de seus produtos.

Há prédios com obras autorizadas por uma Lei Municipal que beneficia construtoras que levam projetos artísticos para uma comissão composta por especialistas da área que deveriam ser respeitados. No entanto, eles acabam vencidos pela livre oferta de mercado artístico instituído na cidade, em que se evidencia o quanto nos falta de aprendizado, o quanto não estamos interessados, pois passamos a aceitar um determinado ‘padrão estético’ e deixamos nos contaminar. E, no final, acabamos por incorporar tais visualidades e, conseqüentemente,

concluímos que está ótimo, que a cidade é linda, e nós estamos apenas adornando a exuberância das belezas naturais que ela possui.

A partir desses questionamentos, foram delineados, como objetivos para este estudo:

- traçar um perfil do público frequentador de mostras de arte moderna e contemporânea realizadas no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), a partir de amostras de público de uma exposição realizada em 2000 e outra em 2002;
- levantar conceitos de arte contemporânea, elaborados por um público determinado, frequentador de mostras de arte moderna e contemporânea realizadas no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em Florianópolis, em 2000 e 2002;
- identificar outras fontes formadoras de conceitos estéticos;
- verificar, junto a segmentos formadores de opinião, como curadores de espaços públicos, quais os critérios adotados para a seleção de obras de arte a serem expostas ao olhar do público.

Como interpretar uma obra de arte? O que é arte? Qual a função da arte? Arte deve ter funções? Qual a responsabilidade de quem dita os critérios estéticos? Quem lhes confere esse poder? E por quê? Essas são questões que se colocam, algumas delas já objeto de inúmeras teorias e discussões; porém, mesmo essas ainda permanecem sem uma resposta definitiva. Daí a necessidade de retomar tais questões, no nosso aqui e agora, ou seja, no nosso contexto de Florianópolis, Santa Catarina, exatamente entre os séculos XX e XXI.

A contemporaneidade tem trazido constantes questionamentos referentes a comportamentos diversos, uma vez que os questionamentos antigos se tornam cada vez mais históricos, pois não são esquecidos nem descartados com facilidade. Entre os questionamentos selecionamos:

- o mercado de arte como consumidor das obras de arte;
- o público consumidor como receptor da obra;
- as instituições públicas e sua responsabilidade diante da promoção das artes plásticas;
- o uso público dos espaços privados como meios de divulgação dessas obras;
- o papel do crítico e do curador entre o artista e o público, e como o processo de interpretação da obra recebe essa interferência;
- o espaço urbano como propulsor da arte pública.

Estamos diante de um mundo onde a necessidade de autopromoção é exagerada em detrimento do valor que a própria obra sugere. Há quem diga que nunca antes a arte foi objeto de tanto valor, nunca na nossa civilização a arte foi objeto de tanto desejo. Mas isso atinge quem? Uma elite?

Para a maioria do nosso público, o que é arte, afinal? Essa maioria tem noção do que se trata? Ou estamos discutindo o que para ela não passa de simples artesanato? Ou a mera reprodução do que alguém representou em algum lugar e que foi copiado por outro, que lhe dá o nome de arte? Qual a função da arte na contemporaneidade? Chocar? Denunciar? Abrir discussão para situações de vidas? Despertar a consciência humana? Ou será, citando Koneski, “Desejo de abrir clareiras de acesso a novos ‘olhares’ ao mundo”?²

² KONESKI, Anita Prado. **A arte nas aventuras da interpretação**. Disponível em: <[http://www. Casthalia. Com.br/](http://www.Casthalia.Com.br/)>. Acesso em 1º set. 2002.

CAPÍTULO 2 A ARTE COMO OBJETO DE PESQUISA

2.1 Arraigando-se às origens com vistas ao contemporâneo

O que é arte, hoje?

Fundamentalmente, muito se pergunta em busca dessa resposta. Tentando respostas ampliam-se as visões, o que desencadeia uma vastidão de possibilidades que acaba por romper barreiras e invadir espaços até hoje invioláveis pela arte, chegando ao espaço da não-sacralização, da interatividade, ao espaço da aglutinação com elementos funcionais do cotidiano, que acabam por transformar a intenção primordial do fazer artístico. A natureza da arte mudou. As formas da arte mudaram. As formas de arte mudaram. Os conteúdos também. Mas e o público em relação a ela mudou? Como reage? Aceita tudo? Ou passa a ser indiferente a tudo? Com que perfil ele se apresenta?

Como responder, hoje: o que faz de um objeto uma obra de arte? O que faz de uma pessoa um receptor adequado para a obra de arte contemporânea?

Dispomos de referenciais que podem trazer à luz algumas possibilidades de respostas, que na verdade contêm o que podemos denominar um discurso estético, que é produto da relação da arte com os discursos sobre arte, que se relacionam, se debatem, interagem, mas provocam dúvidas quanto ao fato de trazerem ou não, em si, algo original. É o que podemos observar em Basbaum:

os trabalhos de arte do século XX radicalizaram a questão da produção de visualidade estabeleceram novos parâmetros, deslocando o campo para além do olho natural e inventando a artificialidade do olhar: seja a pretensamente “pura” sensação fenomenológica, seja a produção de imagens mentais através de conceito, nosso olho se tornou radicalmente outro (só temos olho para a alteridade) - entramos no novo milênio sob a onda de uma visualidade potencial sem limites, estendendo-se para além da escala humana em um *continuum*, do micro ao macrocosmo, seguidamente trazendo novas matérias ao mundo (daí sua não-naturalidade)¹.

É o exagero da visualidade que transfere para o potencial corpóreo a capacidade sensorial integrada, produzindo sentidos que passam a exigir um discurso verbal para justificar esse novo modo de uso do olhar. Esses sentidos são fruto do meio híbrido vivido hoje, quando

¹ BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 17.

não há mais espaço para purismos, nem ilusões. Para Jean Baudrillard, segundo a apresentação de Maciel,

a arte contemporânea caiu na sua própria armadilha, em seu complô, o de uma realidade que ri de si mesma, ao invés de potencializar o real com a criação de ilusão. A ironia encenada pela arte é apenas mais um compromisso com o “estado das coisas”, que encena o mais banal que o banal como estética do insignificante².

O público, no entanto, acredita no valor cultural que é agregado à obra de arte, no seu purismo, se esse purismo significar a ‘aura’, assim denominada por Walter Benjamin, e citado por Konder: “aquele tipo de luminosidade característica da aparição única de algo que está sempre longe, por mais próximo que possa parecer”³.

Porém, essa crença vem merecendo nossa atenção, uma vez que as modificações dentro da arte são muito evidentes, e não contam, ainda, com a compreensão do público. Vale dizer, de um público que também vem se modificando intensivamente. Faz-se necessário e importante destacar o pensamento de Baudrillard, quando ele diz que

a arte pode ser uma espécie de testemunha sociológica, ou sócio-histórica, ou política. Ela se torna uma função, uma espécie de espelho do que efetivamente esse mundo se tornou, do que ele vai se tornar, inclusive nos compromissos virtuais. Vai-se talvez mais longe na verdade do mundo e do objeto. Mas a arte nunca foi questão de verdade, mas de ilusão⁴.

No entanto, o próprio caráter ilusionista da arte, hoje, é questionado por teóricos e artistas. Essas modificações nos levam a mudanças substanciais e correspondentes a necessidades também de extremada relevância, em condições históricas formativas, gerando dentro da arte alterações funcionais, o que a liga a novos meios e conseqüentemente a novos modos de pensar, executar, representar e interpretar. Isso se ajusta às novas condições impostas por esses novos meios, o que transforma os cânones estéticos até há pouco tempo bem definidos. Sabemos que essa modificação não reverterá em um processo de volta.

Na verdade, acreditamos encontrar em Marcel Duchamp o modelo que fundamenta as modificações que acontecem na obra de arte. A partir da apresentação do primeiro *ready made* (fig.1), a relação do artista com a obra, bem como com o público, passou a ser diferente. Segundo constatamos em um texto de Jacques Lehnhardt, o objeto industrial apresentado por Duchamp em um museu, na qualidade de ‘obra de arte’, oferecia aos receptores

² MACIEL, Kátia (Org.). **A arte da desapareição**: Jean Baudrillard. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, p. 7.

³ KONDER, Leandro. **Walter Benjamin**: o marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 68.

⁴ MACIEL, 1997, p. 127.

um novo mistério, não mais aquele de uma alma rica expressando-se na matéria dominada pelo gesto de sua mão, mas um mistério resultante da presença, dentro do espaço escolhido da galeria ou do museu, de um objeto que todo mundo conhece, e que talvez já tenha usado⁵.

A ‘autorização’ dada pelo público para que esse objeto adentrasse e permanecesse em um espaço dedicado a obras de arte, segundo Leenhardt, se deve a duas transformações históricas ocorridas: a industrialização do cotidiano e o surgimento de um novo conceito estético estabelecido, em uma nova esfera social, a da sociedade regida por condições cada vez mais industrializadas, que passaram a provocar profundos efeitos sobre os processos de conhecimento e sobre as categorias de percepção.

Leenhardt nos faz ver a importância do ato de Duchamp e nos assinala a posição adquirida das artes plásticas no “dispositivo contemporâneo do pensamento”, acrescentando-nos o seguinte:

se os artistas de alguma maneira tinham perdido a arte, se eles sentiam que não lhes era mais permitido pintar, como se essa atividade implicasse somente o direito de cada um de se expressar, em compensação eles tinham ganhado coletivamente uma posição-chave dentro do sistema pós-moderno de poder, devido à importância que a imagem tomou na organização desse mundo⁶.

Se essas palavras forem levadas em consideração, passa-se a compreender as evidências encontradas hoje nas difíceis inter-relações de alguns artistas por meio de suas obras com a grande maioria do público, justificando-se assim o fato de esse público estar, ainda, envolvido com valores acadêmicos de arte, em processo de assimilação dos valores impostos pela arte moderna. Enquanto o que vivenciamos em muitas situações é o pós-modernismo. Esse descompasso entre a velocidade alcançada com a tecnologia e o tempo humano de assimilação e evolução gera o desencontro e, ao mesmo tempo, causa a ruptura de valores de um academicismo primário, encontrado no meio por nós analisado.



Fig. 1. DUCHAMP. **Roda de bicicleta**, 1913.

⁵ LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 340.

⁶ Idem, p. 344.

Estamos em um momento de digestão da arte moderna. Enquanto essa digestão se conclui, surge, ao seu encontro, a arte contemporânea, a pós-modernidade, dispostas a transpor os limites da desinformação, uma arte que surge do descompromisso com a forma, com a política, com o material, desenvolvendo atitudes críticas que envolvem a própria imagem artística, ocasionando uma certa ‘repulsa’ por não respeitar as informações que chegam até o público, pois os críticos, que deveriam estar aptos para informar, preocupam-se em lançar textos poéticos sobre as obras e os artistas, incorporando uma co-autoria da obra e se esquecendo de que deveriam ocupar o papel que lhe é próprio, o de intermediadores entre a arte e o público. Assim, o público, por sua vez, por não estar preparado para receber essa ‘nova arte’, reage com uma certa indiferença, o que provoca o choque entre as partes: artista x público. A informação não se transformou em conhecimento, porque a mensagem não contou com a real situação encontrada no ambiente de sua recepção, para usar termos inerentes à teoria da comunicação de McLuhan. E, como O’Rourke, cita, “os conhecimentos, como os valores, são locais, dependem estreitamente das situações sócio-econômicas, das circunstâncias históricas. Nestas condições não é possível ter ‘arte avançada’ nem corrente dominante”⁷.

A dependência existente entre conhecimento e situações condicionantes sociais nos faz atentar para algumas palavras de Michel Maffesoli. Elas se mostram como objeto de referência para esta pesquisa, de forma a possibilitar o estabelecimento de uma relação com a comunidade e nossa cidade, expondo claramente a condição de ‘tribo’ a que nós, membros deste modo contemporâneo de vida, pertencemos e somos submetidos. E, se pertencemos, seguimos seus valores, seus princípios, e deles tiramos também nosso proveito, por meio da sobrevivência econômica, histórica e intelectual. Maffesoli nos esclarece que

há momentos em que o indivíduo significa menos do que a comunidade na qual ele se inscreve. Da mesma forma, importa menos a grande história factual do que as histórias vividas no dia-a-dia, as situações imperceptíveis que, justamente, constituem a trama comunitária.[...] A partir daí a história de um lugar se torna história pessoal⁸.

Assim, se formos levar em consideração as palavras de Maffesoli, devemos relevar os valores que nos foram inculcados desde a época do Brasil Colônia, quando todas as referências vinham diretamente de Portugal, que por sua vez importava da França, dona dos ditames internacionais da época, seus modos de viver. Culturalmente falando, muito pouco ficou da nossa

⁷ O’ROURKE, Karen. Arte e comunicação, arte de redes: prática e problemáticas. **Cadernos de Pós-Graduação**, Instituto de Artes/Unicamp, Campinas, v. 2, n. 2, p. 9 -17, 1998.

⁸ MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000, p. 170.

origem nativa; tudo se criou a partir da cultura européia, que na época seguia as regras ditadas pela França barroca, onde imperava a necessidade da extravagância, do exagero nas formas, a necessidade de ostentação, de transparente superficialidade, o que acabou por se refletir até nossos dias nas mesmas necessidades visíveis a olho nu, por onde quer que olhemos. Em Portugal ia se impondo o neoclassicismo napoleônico, padrão estético vigente na França, enquanto aqui se consolidava um barroco local, religioso e mulato.



Fig. 2. PERASSA, Ivone M. **Entre Laços**, 2002.

Logicamente, isso não se formou sem outras influências posteriores de imigrantes de variadas origens. Tudo isso veio a formar o que somos hoje, uma verdadeira hibridização de origens e, conseqüentemente, de gostos, que passaram a se acentuar por meio da imediata comunicação com todas as partes do mundo, principalmente com os Estados Unidos, a tão falada necessidade de ‘globalização’, para podermos fazer parte dos incluídos no círculo mundial e assegurar aí uma ‘unidade Pátria’.

Essas variadas influências estruturaram uma diversidade própria que acabou por criar uma memória coletiva dos valores adquiridos, espelhando em toda a cidade a sua fundamentação. Ou seja, a cidade, ou o espaço social, reflete aquilo que nós somos; assim, o que vemos pela cidade é exatamente aquilo que temos para mostrar. Não devemos nos iludir e acreditar que poderia ser diferente se esta ou aquela atitude tivesse sido tomada; temos, sim, é de enfrentar aquilo que nos é apresentado e procurar melhorar, explorando isso positivamente, na medida em que formos criando condições educacionais para tanto. Evidentemente, essas condições

educacionais não podem surgir do nada; fatores político-culturais são fundamentais para o desenvolvimento de projetos voltados nessa direção. Como estamos hoje, é impossível ir muito além, pois não se percebe vontade política. Assim, temos no pensamento de Nietzsche, citado por Maffesoli, uma espécie de confirmação e estímulo para darmos continuidade a nosso pensamento:

por sedimentação, tudo o que é insignificante – rituais, odores, ruídos, imagens, construções arquitetônicas – se transforma no que Nietzsche chamou de “diário figurativo”. Diário que nos ensina o que é preciso dizer, fazer, pensar, amar. Diário que nos ensina “que podemos viver aqui, já que vivemos aqui”⁹.

A partir dessas palavras é possível indicar aproximações do pensamento complexo de Edgar Morin com a arte, tais como: inter-relações permanentes entre passado, presente e futuro; e inter-relações entre as singularidades e as diversidades culturais, étnicas, nacionais e universais. Assim, a diversidade cultural pode ser compreendida como uma forma de impedir imposições ou hierarquizações na cultura.

Maria Lúcia Bueno cita em seu livro Octavio Ianni, que diz o seguinte:

uns e outros deixam de estar vinculados a somente, ou principalmente, uma cultura, história, tradição, religião, ideologia, utopia. O desenraizamento que acompanha a formação e o funcionamento da sociedade global põe uns e outros, situados em diferentes lugares e distintas condições sócio-culturais, diante de novas, desconhecidas e surpreendentes formas e fórmulas, possibilidades e perspectivas. Compreendido em suas diversas conotações, o processo de desterritorialização liberta horizontes sociais, mentais, imaginários, abrindo novos e distintos ângulos à ciência, à filosofia e à arte¹⁰.

Por estarmos vivendo em um estado de ‘globalização’, fazem-se necessários comentários a respeito de algo com valor dialético: tão importante quanto a busca pela integração com a comunidade mundial é tornar-se importante dentro da sua própria ‘tribo’. Os ditames das regras apresentadas como valores internacionais acabam por pressionar dentro da nossa comunidade as situações de revalorização do que nos é próprio. Trata-se de uma grande oportunidade para ser repensada toda a nossa trajetória artística. Como nossa sociedade se formou já sabemos; como somos exatamente agora, ainda não. Notam-se artistas fechando-se em suas individualidades, concentrando-se em seus próprios caminhos e interesses, muitas vezes discutindo e discursando para si mesmos, indiferentes e alheios, não possibilitando a interação com outros. Esse fato vai contra o próprio princípio de universalidade da arte. A variedade e a

⁹ Maffesoli, 2000, p. 170.

¹⁰ BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 19.

constância dos meios de comunicação transformam-se em um paradoxo e, em vez de contribuir para a evolução da comunicação humana, acabam por diluir todos os contatos com o excesso de informação. Urge voltar-se para as relações cotidianas básicas, em que impere a natureza humana, para podermos transportar para a arte o que verdadeiramente deve ser considerado: um produto social. Como exemplo, temos a figura 2 e a figura 3. Então teremos o reflexo das nossas vivências dentro do espaço onde vivemos, vivências essas culturalmente arraigadas nos seus valores mais profundos.



Fig. 3. CARDOSO, Letícia B. **Tempo indeterminado**, 2002.

No entanto, tomamos mais uma vez Maffesoli¹¹ para clarear algumas hipóteses que surgem, quando constatamos uma tendência provocada pelo excesso de informações, conseqüentemente pelo excesso de imagens publicitárias. Ele nos fala da tendência à formação de grupos através das identificações, as quais se formam a partir das aparições e reconhecimentos por meio dos produtos, bens, serviços e de comportamentos que os constituem. Faz parte do processo a diluição de mensagens únicas dirigidas a todo o público nas televisões, substituídas por mensagens direcionadas a públicos determinados. Esse fenômeno nos faz levantar a hipótese de esse fato estar ocorrendo também com as artes. Assim, haveria espaço para todas as linguagens e tendências inseridas em grupos formados por identificações, distintos e ao mesmo tempo aproximados por interesses mútuos. Evidentemente, quanto maior a identificação dos grupos por relações de conhecimento intelectual, menor a escala de componentes, maior as exigências quanto à qualidade. Em contrapartida, quanto mais baixo o nível de conhecimento intelectual, maior o número de agregados e menor a exigência qualitativa. Isso consiste em uma evidência no campo artístico.

¹¹ MAFFESOLI, 2000, p. 192.

Por outro lado, estas questões de posicionamento social e interesses mútuos colocam-nos a impossibilidade de estabelecer parâmetros diferenciais entre o estágio desenvolvível de um grupo ou de um país inteiro, do estágio desenvolvível de outro, e agregar valores superiores a uns ou a outros; todos vivem a contemporaneidade, de uma forma ou de outra. Pensar o contrário é aceitar as imposições daqueles que pensam dominar todos os espaços. O que devemos é aceitar as distinções existentes, que na verdade só contribuem para o enriquecimento da nossa vida como seres humanos pensantes.

2.2 Concepções estéticas contemporâneas

Pierre Bourdieu¹² faz uma colocação sobre como provar cientificamente quando um objeto deixa a sua função para tornar-se objeto de arte, referindo-se a Panofsky, que diz ser praticamente impossível determinar cientificamente em que momento um objeto fabricado pelo homem perde sua função e se converte em uma obra de arte, ou seja, quando a função perde o seu lugar para a forma. Para Bourdieu, o que separa os objetos técnicos dos objetos estéticos depende da intenção do autor desses objetos, e essa intenção faz parte de uma série de normas e convenções sociais, que intervêm na diferenciação entre ambos, assim como as alterações provocadas pelas mudanças históricas, que são da ordem da incerteza. Bourdieu ainda se refere à importância do espectador, juntamente com sua competência artística, que, a partir de seu referencial histórico-social, seguirá esta ou aquela norma aprendida para fazer a identificação.

Há pouco tempo, um objeto qualquer, ao ser projetado e depois produzido, trazia em sua essência a necessidade de utilização. Dentro deste fator – utilização – eram consideradas as necessidades intrínsecas, a sua funcionalidade e, para tanto, eram necessários procedimentos em que se incluíam a idéia, o tamanho, o espaço interno e externo, o material a ser empregado, a cor mais adequada, a forma exata, a função, a tecnologia a ser empregada para a sua fabricação e, mais que tudo, a verificação da sua aceitação pelo público-alvo, pois sem ela não haveria controle de qualidade que intercedesse na finalização do projeto desse objeto.

Com o objeto de arte era diferente. Ele era a expressão de uma idéia que passava a tomar forma quando o artista começava a buscar dentro do seu círculo de conhecimentos os

¹² BOURDIEU, Pierre. La Disposición estética y competencia artística. **LAPIZ, Revista Internacional de Arte**, Madrid, Año XIX, n. 166, octubre, 2001, p. 35-41.

materiais com os quais ele acreditava poder traduzir da melhor maneira possível essa sua idéia. Para tal, eram necessários também alguns procedimentos de ordem técnica, o que é inquestionável, mas esse objeto diferenciava-se de qualquer outro que não o artístico, por significar. Para o artista, o significado exteriorizava a sua interpretação, o seu sentimento, a sua intuição, o seu ritmo de vida, a sua condição de sujeito consciente da sua intenção social, uma vez que não formalizava um objeto para si próprio, mesmo que essa fosse a intenção primeira, pois existia um público no qual ele depositava a confiança da interpretação.



Fig. 4. STARCK, Philippe.
Juicy Salif.

Agora, encontramos-nos em um estágio limítrofe entre ambos os objetos, o artístico e o estético, uma vez que os limites de um e de outro passam muitas vezes a se interligar, dificultando a diferenciação, como podemos observar na figura 4. O *design*, na sua corrida avançada contra o tempo, tenta apropriar-se das formas utilizadas na arte e delas tirar partido para uma aproximação com o público até então não conseguida pela arte. Essa aproximação surge a partir das proposições estéticas que vêm fazendo parte dos objetos hoje produzidos para fins de comercialização, utilitários ou não, visando à satisfação do cliente mediante a identificação que esse objeto estético lhe oferece. O objeto de arte, por sua vez, por meio do processo de criação do artista, vem buscar, na tecnologia, recursos para a execução de seus projetos: uma imagem produzida por um artista já não é mais original; ela é imagem de outra imagem, o que acaba indo ao encontro dos moldes postulares de conduta apresentada por um *designer* no seu fazer, igualmente criador.

Mas isso passa, então, a ser positivo ou negativo? Na verdade, acredita-se ser um ponto positivo, principalmente pela possibilidade oferecida ao público de transpor barreiras, até mesmo preconceituosas, e, de modo sublimado, oferecer a possibilidade da apreciação de 'objetos de arte'. O artista, por sua vez, passa a encontrar uma maneira de se aproximar do público sem que este levante a barreira preconceituosa de estar diante de um objeto artístico e, por isso, ter de mostrar um comportamento diferenciado. Além do mais, pode-se fazer qualquer objeto com arte, desde que o resultado tenha alcançado os objetivos anteriormente propostos. No

entanto, não se pode fazer qualquer objeto de arte prevendo o seu resultado final, uma vez que a arte não se subordina a objetivos específicos, não segue critérios impostos; ela é subordinada a uma liberdade que a direciona para um “formar puro”, como diz Luigi Pareyson¹³. Assim, o objeto de arte é inventado enquanto é feito, e ao ser concluído traz em seu bojo uma finalidade por ele mesmo instaurada, a partir de regras impostas durante a sua execução, trazendo consigo a satisfação ou não de quem o executou.

O artista, ao lidar com criação e realizar um trabalho eminentemente prático, envolve-se com projetos em devir, nos quais uma etapa de resultado conduz a outra. Nesse caso, a investigação e o resultado se confundem, ou melhor, o processo é tão valorizado quanto o produto; ambos compõem a obra e descrevem uma experiência poética a partir da ótica teórica, singularizando um sistema complexo, em que produzir arte nos leva também a produzir conhecimento.

A arte difere de outras linguagens estéticas por um princípio de formatividade específico: para se dar forma tem-se de, necessariamente, pensar e agir, e para pensar e agir é necessário ter formas. Ao se dar forma exige-se o pensamento, bem como a moralidade, que por sua vez, conforme Pareyson, “são sempre pensamento concreto e moralidade concreta de uma pessoa única e irrepetível”¹⁴.

Há modos de agir, interpretar e se posicionar diante da vida de modo singular em sua totalidade, como podemos observar na figura 5, o que resulta no conteúdo da obra de arte.



Fig. 5. AMARAL, Júlia. **Pedras – Grito**, 2002.

¹³ PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 66.

¹⁴ Ibid., p. 29.

O conteúdo da obra de arte é, então, segundo Pareyson, “a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações”¹⁵.

O ato de formar tem uma relação estreita com o ser do artista, correspondendo a afirmativa de que a obra não subsiste sem o artista; ao variar um, varia-se também o outro. O que não quer dizer que um seja o outro, mas, sim, que ambos participam do resultado final da obra. Segundo Rosalind Krauss,

uma obra de arte é sempre constituída em parte pelos pensamentos e sentimentos que permitiram – ou mais que isso, que provocaram a realização da obra. Se a obra não for um veículo dessas emoções, por mais surpreendente que seja uma forma, não teremos diante de nós arte, mas composição¹⁶.

Nesse sentido, há, então, uma diferenciação para com outras áreas que não se enquadram dentro da arte, pois existe um espaço para uma linguagem na arte entre a forma e o artista que não se traduz, o que implica um momento não explicável. Ou seja, um espaço entre o pensamento do artista e os acontecimentos do mundo e da vida, compreendido entre a racionalidade do pensamento humano e a irracionalidade do ser, invadindo a área da imaginação e por ela sendo influenciado. Trata-se do que Eric Landowski¹⁷ denomina “acontecimento estético”, propulsor de uma nova forma de olhar a presença da significação que traz correspondências entre o que se busca e o desvelar, acabando por colocar “um sentido na ordem mesma do sensível”.

Hoje, muito freqüentemente, nos distanciamos dessa visão, uma vez que muitas são as obras de arte que não exibem, em sua essência, a singularidade do artista. O que vemos diante de nós é uma nova ordem de valores, ainda em estado de ajustamento com a nossa realidade, que está sendo dominada pelo excesso. Muitas vezes o artista passa a ser o propositor, e a obra é finalizada a partir da intenção do público, que possibilita ao próprio artista a visão de novas ordens de valor no seu próprio trabalho.

¹⁵ Ibid., p. 30.

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. Uma visão do Modernismo. In: FERREIRA, G., COTRIN, C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 165.

¹⁷ LANDOWSKI, Eric. O semiótico e seu duplo. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 244-245.

2.3 A estética entre o autor e o público

Ao tentar conceituar estética, de modo sintético, após inúmeros postulados e proposições, podemos dizer que é a filosofia concentrada sobre os problemas da beleza e da arte, aplicando-se ainda ao estudo da sensação ou a teoria da sensibilidade. Pareyson define que,

antes, se pode dizer que a estética é um feliz exemplo do ponto de encontro dos dois caminhos da reflexão filosófica: o caminho para cima, que colhe resultados universais da mediação sobre a experiência concreta, e o caminho para baixo, que utiliza estes mesmos resultados para interpretar a experiência e resolver-lhe os problemas. A estética mostra claramente, precisamente, que os dois caminhos não podem separar-se um do outro, pois em filosofia a experiência é ao mesmo tempo objeto de reflexão e verificação do pensamento; e o pensamento é ao mesmo tempo resultado e norma de interpretação da experiência¹⁸.

Para Suzanne K. Langer¹⁹, há duas perspectivas que se opõem, a partir das quais as obras de arte devem ser vistas, ou seja, há um ponto de vista do autor da obra e há um outro ponto de vista, que é o do público, fruidor dessa obra. A primeira apresenta-se como expressão; a outra como impressão. Se levarmos isso em consideração, teremos dois questionamentos: o primeiro da ordem dos motivos que levaram o artista a fazer esta ou aquela obra; e o segundo da ordem das relações entre a obra e o sujeito, fruidor dessa obra. Assim, Langer considera que os estetas voltam-se mais para o interesse do público – sendo eles mesmos parte desse público – do que para a expressão do artista. Eles acreditam que, ao levantarem hipóteses sobre as fontes e os motivos que levaram determinado artista a executar determinada obra, isso os leva a abandonar a plena consciência, deixando que a própria fantasia interfira nas suas conclusões. Mas as teorias de expressão são para Langer muito mais férteis do que os estudos analíticos sobre o que denomina impressão, visto que questionamentos filosóficos surgem no atelier enquanto o artista está envolvido com o fazer e o pensar a obra..

Quem participa dessa opinião é Herschel Browning Chipp²⁰, que diz estar convicto de que os escritos e as declarações dos pintores e escultores são fontes válidas de material para um estudo das idéias e doutrinas da arte moderna. Considera os artistas como legítimos comentaristas de sua própria arte, visto serem estes os únicos participantes e testemunhas do ato pelo qual a obra de arte é criada.

¹⁸ PAREYSON, 1993, p. 18.

¹⁹ LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p.15.

²⁰ CHIPPI, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 1.

Outro fator relevante a ser levado em consideração nos escritos de Langer é o aspecto paradoxal que ela diz encontrar na teoria da arte contemporânea, destacando que algumas idéias dominantes já trazem consigo um perigo de auto-anulação. Ela nos diz que,

no momento em que as desenvolvemos, vemo-nos às voltas com conceitos dialéticos. Temos a Forma Significante à qual não se deve, a nenhum preço, permitir que signifique nada – ilusão, que é a mais elevada verdade – espontaneidade disciplinada – estruturas ideais concretas, - sentimentos impessoais, ‘prazer objetivado’ – e o sonho público²¹.

Neste momento, temos mais uma vez Baudrillard, citado por Maciel, que muitas vezes parece enfrentar esse paradoxo ao qual Langer se refere, e em seus comentários a respeito da arte contemporânea complementa o seguinte:

estamos nesse ponto na arte também: um estágio de uma circulação ultra-rápida, de uma troca impossível. As ‘obras’ não se trocam mais, nem entre elas nem em valor referencial. Elas não têm mais essa cumplicidade secreta que faz a força de uma cultura. Nós não as vemos mais, as decodificamos segundo critérios cada vez mais contraditórios²².

Entretanto, Langer²³ considera “paradoxo” uma palavra que evidencia, nesse caso, uma condição particular em que ambos os elementos contraditórios são “doutrinas” aceitas mesmo que não compreendidas e prontas para serem resolvidas. Por outro lado, Baudrillard, citado por Maciel²⁴, parece desacreditar da possibilidade de esse paradoxo apresentar um lado positivo, pois, para ele, “o que foi feito no passado levou um susto e parou com uma sombra por cima, e a arte contemporânea, girando em volta de si mesma, demonstra inércia, recorrendo-se cada vez mais rápido. Assim tudo se prolifera em desordem. Há a ruptura do código estético”.

Para Baudrillard, citado por Maciel, há na contemporaneidade a liberação estética em que “tudo pode”, liberação essa ocasionada pela estetização geral produzida por nossa sociedade. Com essa estetização, criaram-se as promoções de todas as formas de cultura e anticultura, modelos de representação e de anti-representação. A arte tornou-se uma utopia plenamente realizada, em que todos são potencialmente criativos. Lembrando Duchamp e Andy Warhol, Baudrillard diz que “toda a ‘maquinaria’ do mundo veio a ser utilizada, toda a insignificância do

²¹ LANGER, 1980, p. 17.

²² MACIEL, 1997, p. 72.

²³ LANGER, 1980, p. 17.

²⁴ MACIEL, 1997, p. 72.

mundo veio a ser transfigurada pela estética”²⁵. Seria o caso de citar aquela frase comum do público leigo: “isso eu também faço”.

Retomando os dois fatores importantes a ser considerados na estética, quais sejam, a expressão do artista e a impressão do público, queremos considerar as palavras de Langer no que se refere aos valores apresentados pela obra de arte, mostrando possibilidades adversas ao esperado pelo artista ou mesmo pelo público. Exemplificando, uma obra, através de sua expressão, pode levar o público a nenhuma reação, provocando, assim, uma certa frustração no artista que a executou e, ao mesmo tempo, provocar no público as mais marcantes reações. Mas o que ela questiona é o porquê da necessidade que temos de objetivar o subjetivo, ao mesmo tempo que saboreamos a subjetividade mediante a expressão visual ou auditiva. Uma das hipóteses é a de que a impressão obtida por meio da fruição só é encontrada nesse momento, não fazendo parte nem sentido em outro contexto. Ou seja, é representação.

Torna-se fundamental colocar aqui palavras de Otto Baensch, retiradas do texto de Langer, que podem elucidar os comentários acima:

nas reflexões seguintes, espero provar que a arte, como a ciência, é uma atividade mental pela qual trazemos certos aspectos do mundo para o campo da cognição objetivamente válida; e que, além do mais, é a função especial da arte fazê-lo em relação aos aspectos emocionais do mundo. De acordo com esse ponto de vista, portanto, a função da arte não é dar, a quem percebe, alguma espécie de prazer, por mais nobre que ele possa ser, mas dar-lhe o conhecimento de algo que não conhecia antes. A arte, exatamente como a ciência, tem por objetivo primário ser “entendida” [...] ²⁶.

Resta-nos saber se o que é válido para o artista é a confirmação imediata do ‘entendimento’ de sua obra diante do público de uma maneira geral, ou se o que vale para ele é entendimento de um público determinado, a ele atrelado pelas mesmas idéias e pelos mesmos ideais, mas que completará sua interpretação depois de passados longos anos. Duchamp, por exemplo, citado por Leenhardt, encontrava valor não na aceitação imediata; ele dizia ser necessário esperar cinquenta ou cem anos pelo seu verdadeiro público.

O estado de espírito de uma paisagem parece-nos ser dado objetivamente com ela como um de seus atributos, pertencendo-lhe exatamente como qualquer outro atributo que percebemos nela. [...] Jamais pensamos em considerar a paisagem como um ser sensível cujo aspecto exterior “expressa” o estado de espírito que contém subjetivamente. A paisagem não expressa o estado de espírito, mas o tem; o estado de espírito a rodeia, preenche-a e penetra nela, como a luz que ilumina ou o odor que

²⁵ MACIEL, 1997, p. 73.

²⁶ LANGER, 1980, p. 21.

exala; o estado de espírito faz parte de nossa impressão total da paisagem e pode apenas ser distinguido como um de seus componentes através de um processo de abstração²⁷.

Para lançar uma confirmação para essa citação, encontramos palavras de Susan Sontag²⁸, que considera a obra de arte objeto de compreensão, algo interpretado e também objeto que deve receber uma espécie de tratamento do inexprimível, justificando que “os elementos mais poderosos de uma obra de arte, freqüentemente, são seus silêncios”. Ou será que a obra para justificar-se como tal precisa, como a flor, exalar seu perfume para mostrar o seu momento inexprimível?

Parafraseando Paul Klee²⁹, “a arte não produz o visível, torna visível”. Essa verdade contida no aparecer da obra pode ser tangenciada pela estética, mas não pode ser esgotada na pretensão e no desejo da decodificação do conhecimento estabelecido cientificamente. Theodor Adorno, citado por Tiburi³⁰, denominou o “inumano na arte”, ou seja, aquilo que o artista não pode determinar, embora, produzido por ele, passando a ser inacessível ao seu domínio – inacessível ao conhecimento manifesto na interpretação decodificatória, de onde se conclui que a obra tem múltiplos sentidos, múltiplas interpretações, ou seja, a obra é aberta.

Para complementar o que foi dito até agora, retomamos os dizeres de Baensch, citado por Langer:

como podemos captar, reter e manipular sentimentos, de forma que seu conteúdo possa ser tornado concebível e ser apresentado à nossa consciência sob uma forma universal, sem que sejam entendidos no sentido estrito, isto é, por meio de conceitos? A resposta é: Podemos fazê-lo criando objetos nos quais os sentimentos que procuramos reter estejam incorporados tão definitivamente que qualquer sujeito, quando confrontado com tais objetos e disposto enfaticamente em relação a eles, não pode deixar de experimentar a percepção não-sensorial dos sentimentos em questão³¹.

Como podemos observar, não se trata de um processo simples; daí a existência de inúmeras teorias a respeito do que Langer chama de expressão, até porque as determinantes dessa expressão sofrem mutações através dos tempos. Resta levantarmos algumas visões, tanto acerca do fenômeno da expressão, ou seja, da produção da arte, quanto da sua destinação, ou do fenômeno que se dá quando da recepção da obra.

²⁷ LEENHARDT, 1994, p. 346.

²⁸ SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 48.

²⁹ SCHAFFNER, Roland. **Expressionismus Modernismo**. Goethe-Institut no Brasil, 1983.

³⁰ TIBURI, Marcia. Desvios do conhecimento – o monstro e a iconologia: reflexão maldita. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 63-63, nov. 1995.

³¹ LANGER, 1980, p. 23.

2.4 Interpretações

Além de recepção, o contato da obra com o destinatário pode ser chamado de apreciação, fruição, leitura, observação, contemplação. Cada um desses termos, mesmo sendo análogos, encerra distinções sutis, que são decorrentes das distintas ideologias implícitas nos diferentes modos de ver a obra. Entretanto, o termo interpretação merece atenção por dois motivos: é aceito por distintas correntes teóricas e pressupõe uma interação mais profunda com a obra.

O que encontramos na interpretação é sempre um modo de significar, uma vez que o sujeito, ao lançar a sua enunciação, através de qualquer meio de expressão, já estará abrindo mão de sua intenção primeira, que era a de se expressar, para deixar que o outro sujeito faça a sua parte, ou seja, encontre a sua significação.

Na verdade, podemos dizer que nunca somos mensageiros do que realmente queríamos expressar, haja vista os diversos fatores que nos levam a essa conclusão. O primeiro deles, podemos dizer, é o fator intenção, nunca alcançado plenamente por causa de outros percalços que impedem sua plena viabilidade, entre eles o próprio domínio expressivo, seja ele domínio da fala, da escrita, do gesto ou qualquer outro. Esse fator – intenção – nos leva a outro, que é a expressão, que por sua vez, quando bem dominada, permite uma certa possibilidade de transformação, que pode vir a alterar a intenção. Os fatores intenção e expressão como que se lançam ao ar e abrem caminho para o fator interpretação, momento este sobre o qual os artistas não mantêm controle, podendo haver, então, correspondência, concordância, acréscimo, ou não, à objetividade colocada. Tal objetividade acaba sempre por implicar uma determinada subjetividade, oculta ou não, tanto no processo expressivo quanto no receptivo. Mais um fator é a situação que a interpretação apresenta no momento do embate com o outro sujeito receptor da expressão, por assim dizer, lançada. Esse outro sujeito precisa estar atento e ‘sintonizado’, a fim de ocorrer uma comunhão que venha a contribuir para o sucesso de tal expressão. E para que esse sucesso ocorra, há ainda o fator risco, uma vez que o sujeito receptor pode possuir características que muitas vezes não foram previstas na intenção do mensageiro enunciador.

Como nos diz Landowski, “toda produção de sentido implica por natureza um processo de desdobramento”³². Trata-se do processo de interpretação, pois, de acordo com esse

³² LANDOWSKI, 1995, p. 239.

autor, assim como o artista produz sentidos, o receptor também o faz, ao interpretar a obra, daí gerando desdobramentos.

Alberto Mangel, em seu livro *Lendo imagens*, escreve o seguinte:

caminho por um Museu, vejo pinturas, fotografias, esculturas, instalações e telas de vídeo. Tento compreender o que vejo e ler as imagens segundo esse entendimento, mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história. E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias da sua criação³³.

Além disso, há ainda a possibilidade de leitura a partir da obra em si, dos elementos que a constituem e dos arranjos relacionais estabelecidos entre eles.

Quando se lê as palavras de Mangel, reporta-se imediatamente ao que foi referido acima, nas citações de Baensch, e confirmamos então seus dizeres quanto à expressão do artista e à impressão do público.

Posso ler uma imagem de ódio, por exemplo, como uma revolta contra o ódio, se sei que ela foi gerada no ódio? E, como o que inspira uma imagem (o patrimônio de conhecimento que a acompanha) pode transformá-la, intensificá-la ou subvertê-la inteiramente, posso ler numa imagem um significado tácito ou invisível que na verdade contradiz o que sei de sua criação?³⁴

Assim, as questões de expressão e impressão, ou melhor dizendo, impressões, nos levam ao encontro da interpretação, ou das interpretações. Então, procuramos fazer relações entre diversos teóricos, a fim de refletirmos um pouco sobre as condições em que se encontra o público diante de obras de arte. Dessa maneira, passamos a estudar os efeitos da obra e sua recepção por parte de quem a interpreta.

A definição de interpretação dada por Pareyson reafirma Baensch, só que em outras palavras, pois é acrescentado que a interpretação está associada ao conhecimento; para Pareyson, na verdade, conhecimento não existe, caso não haja a interpretação, “pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar.”³⁵ E segue afirmando que a interpretação é resultante de dois princípios fundamentais para a filosofia do homem: o primeiro é que o agir humano é sempre e ao mesmo tempo receptividade e atividade, e o segundo é que todo agir humano é sempre de caráter pessoal. A recepção não existe sem a ação, no momento em que o intérprete está em equilíbrio com o objeto a ser interpretado. Ou seja, quando o intérprete está aberto para

³³ MANGEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.225.

³⁴ MANGEL, 2001, p.225.

³⁵ PAREYSON, 1993, p. 172.

interpretar em sua forma existencial singular, ambos, objeto e intérprete, entram em um processo receptivo, ativo, simultâneo e inseparável, o que resulta na interpretação com características de quem interpreta.

Pareyson diz ainda que,

certamente, isso não quer dizer que uma determinada espiritualidade gere por si mesma, espontânea ou automaticamente, o próprio estilo co-natural: é mister que alguém o encontre, o realize, o invente. E, só então, vendo-o e contemplando-o nas obras de arte, o espectador compreenderá que é o “seu”, congenial com seu modo de pensar, viver e sentir, e que ele o procurava e esperava inconscientemente, e agora que o encontra realizado, satisfaz sua expectativa e ao mesmo tempo a precisa, instituindo-se como gosto artístico, que sabe o que quer³⁶.

Dessa forma, para ele o gosto é sinônimo de paradigmas estéticos de uma época e pode ser constituído e definido com base em longa e extensa familiaridade, e constante frequência das obras de arte, pertencendo ao artista a invenção e a realização de um estilo. O artista coloca na obra a sua interpretação munida de sua espiritualidade e seu modo de estar no mundo, gerando, caso seja verdadeiramente um artista, novos gostos de uma época, influenciando e criando o seu próprio público, conivente com sua expressividade.

Koneski³⁷ nos faz pensar ao afirmar que falar da interpretação é falar, de certo modo, do indivíduo “frente ao mundo”. A interpretação com relação à arte não segue outro caminho senão o mesmo trilhado pelo indivíduo, no modo singular que este se formou durante o transcorrer de suas experiências de vida. Assim, como já vimos acima, uma obra requer do intérprete atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes, uma vez que a obra se origina da reação de um autor ao mundo e ganha o caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contido.

Para que a interpretação aconteça, faz-se necessário que o intérprete esteja posicionado de forma aberta, disposto a deixar que as impressões provocadas pela obra penetrem na sua individualidade e que, a partir dessa abertura, aconteça a aproximação que propiciará o diálogo entre ambos, expressão e impressão. Dessa forma, cada indivíduo fará a sua interpretação, que poderá ter identificação com a interpretação do outro ou não, valendo aí a personalidade de cada um.

³⁶ PAREYSON, 1993, p. 35-36.

³⁷ KONESKI, 2002.

Há o espaço de tempo em que o indivíduo interpretante se coloca em frente ao objeto de interpretação, provocando o chamado momento de repouso, quando acontece a contemplação, o encontro com a obra. Entretanto, essa interpretação está em constante renovação, uma vez que o intérprete está aberto, assim como a obra, para os acontecimentos da vida, o que gera aprofundamentos, reflexões e novas formas de penetração nas verdades que a obra possa vir a expressar, sem desvincular-se da totalidade que a denomina.

Procurando avançar um pouco nas visões dos teóricos, optamos por analisar os modos de interpretação literária, por serem também, além de expressão, linguagem e arte. Encontramos no texto de Iser, estudioso da recepção literária, a “teoria do efeito estético”, a qual “requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas, a fim de obrigá-lo a diferenciar suas próprias atitudes”³⁸.

Até os anos 1960 a interpretação literária era analisada a partir da teoria da recepção, baseada nas reações que leitores com uma situação histórica definida apresentam como testemunhos na apreensão de textos. Os próprios textos eram escritos de forma a corresponder a esses testemunhos, sendo possível controlá-los de alguma maneira. Assim, pode-se dizer que a reação do público era, de uma certa maneira, previsível na sua interpretação.

A partir dos anos 1960, começaram os interesses por uma teoria que buscasse argumentos específicos para fundamentar os princípios da interpretação, levantando questionamentos quanto à forma historicamente condicionada e identificada como uma tradição de interpretação, mas que já não fazia muito sentido com os avanços da modernidade. Assim, surgiu o interesse sobre como a obra de arte absorve as faculdades humanas.

Passou-se, então, a unir a teoria da recepção com a teoria do efeito estético, sendo que nesta última o que é analisado é a reação dialética entre o texto, o leitor e a sua interação. Dessa forma perguntas de um modo de interpretação que se voltavam para intenção do autor, para o significação e mensagem da obra começaram a ser integradas a recepção do texto, formando-se, assim, os princípios centrais da estética da recepção, o que alcançou plena dimensão apesar das diversidades entre ambas as teorias quando estas se interligam.

Essas modificações foram ao encontro do que a modernidade pretendia ao negar tudo o que era essencial como expressão na arte clássica: a harmonia, a conciliação, a superação dos opostos e a contemplação da plenitude. Isso trouxe constantes questionamentos, tanto sobre as

³⁸ ISER, Wolfgang. **O ato da leitura** uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996, v. 1, contra-capla.

atitudes cotidianas quanto sobre a percepção, provocando acontecimentos na arte que revertem em questionamentos não mais sobre significados mas sobre efeitos.

No entanto, ainda segundo Iser,

a arte moderna, interessada em manter o seu poder de mediação também como parcial, traz consigo velhas conotações da forma, como ordem, equilíbrio, harmonia e integração das partes para uma unidade, ao mesmo tempo em que precisa desmentir essas conotações³⁹.

A arte moderna, mesmo querendo sempre mostrar o inverso, provoca sempre oscilações na significação das partes, ou de sua totalidade, demonstrando, nesse sentido, uma relação com a arte contemporânea. Ou melhor dizendo, talvez se extraia daí o comportamento da arte contemporânea, sempre passível de muitas interpretações em torno do seu formar.

A análise do que acontece com a literatura, a partir dos efeitos do texto e da sua recepção, parte de três questões: como o texto é apreendido; como são as estruturas que dirigem a elaboração do texto naquele que o recebe; qual a função de textos literários em seu contexto.

Com a produção de algum efeito, os textos literários liberam um acontecimento que precisa ser assimilado. Dessa forma, colocam-se no centro das atenções do efeito estético duas questões fundamentais: em que medida o texto literário se deixa apreender como um acontecimento, e até que ponto as elaborações provocadas pelo texto são previamente estruturadas por ele.

Com o acesso a essas questões, acontece a interação entre texto e contexto.

Assim como em um trabalho plástico, o texto literário também tem origem na reação de um autor diante do mundo que o cerca e vai ganhando caráter de acontecimento à medida que traz uma perspectiva para o mundo presente que não está nele contida. Mesmo sendo o texto copiado da realidade, quando repetido já é alterado, “pois repetir a realidade a partir de um ponto já é excedê-la”⁴⁰.

A interpretação, então, guiada pela “estética do efeito”, segundo Iser,

visa à função, que os textos desempenham em contextos, à comunicação, por meio da qual os textos transmitem experiências que, apesar de não-familiares, são contudo compreensíveis, e à assimilação do texto, através da qual se evidenciam a “prefiguração da recepção” do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas⁴¹.

³⁹ ISER, 1996, p. 38.

⁴⁰ Ibid, p. 11.

⁴¹ ISER, 1996, p. 13.

O que se percebe durante o percurso do texto de Iser é que, apesar das enormes transformações que ocorrem na arte, a forma de interpretação tem dificuldades de mudar, acabando por depender das normas clássicas de interpretação, que avançam com o transcorrer histórico e mantêm altos graus de certeza, ao mesmo tempo parecendo se contradizer com relação à premissa da interpretação, hoje, que é a de ser factível na incerteza.

Encontramos em Iser semelhanças de afirmações com as de Pareyson quando diz o seguinte:

a obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor; a obra tem forçosamente um caráter virtual, pois não pode ser reduzida nem à realidade do texto, nem a disposições caracterizadoras do leitor. Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra [...] A obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor⁴².

E, mais adiante, afirma ainda o mesmo autor que “os conceitos estéticos devem ser necessariamente conceitos abertos, não definidos”⁴³.

Mas, então, quem é o leitor ideal? Iser nos aponta o leitor ideal como uma ficção. Concordamos com essa afirmação, uma vez que cada artista constrói, idealmente, a partir de seus princípios estéticos e éticos, e de seus valores culturais e pessoais, seu ou seus interlocutores, seus destinatários, seus enunciatários. No entanto, a obra sobrevive ao artista; e a obra, igualmente, pode adentrar por regiões jamais imaginadas por seu criador. Assim, não há por que o artista se preocupar com o leitor da obra, ideal ou não. Ela está no mundo, disponível para o mundo do receptor.

Dessa forma, por mais que se estude a interpretação, em seus diversos aspectos e em suas diversas situações, não chegaremos a uma verdade única, o que corresponde a uma visão pós-moderna de mundo, mas encontraremos visões parciais coexistentes.

Nós mesmos, temos certeza, ao escrever este texto verbal, sabemos que a intenção primeira não foi totalmente contemplada e, além do mais, sabemos também que, ao ser lido, este texto não transmitirá apenas significações intencionalmente previstas, mas, igualmente, supostas significações, que poderão ou não contribuir para a sua compreensão. E eis que se trata de um texto verbal, em que a significação das palavras é muito mais fechada à interpretação do que a significação de cores e formas, que é aberta e imprevisível.

⁴² Ibid., p. 50.

⁴³ Ibid., p. 60.

Vivemos, então, permanentemente em estados de simulacros, em que parecemos ser mas não sabemos se somos, expressamos mas não sabemos se emitimos tudo aquilo que o outro interpretou. Porém, temos a obra que, sendo ou não simulacro, é passível de infinitas interpretações decorrentes da percepção do receptor da obra.

2.5 Os sentidos e a percepção

Sabemos que *estética* é uma palavra que vem do grego e que quer dizer perceber, sentir. E se estamos tratando da experiência estética, ou seja, da interpretação da obra de arte, é indispensável um olhar sobre o conceito de percepção, bem como sobre outras noções a ela relacionadas, quais sejam, as sensações, o sentir e os sentidos.

Chauí⁴⁴ diz que as sensações só existem sob a forma de percepções. Enquanto as sensações nos dão as qualidades externas de um determinado objeto e os efeitos que estas nos produzem internamente, as percepções nos fazem sentir tais qualidades como seres amplos e complexos, sem para isso isolar individualmente cada sensação. Essa autora nos propõe duas concepções sobre sensação e percepção, as quais fazem parte da tradição filosófica: a empirista e a intelectualista.

Para os empiristas, a sensação é o meio condutor para a percepção que depende do objeto exterior. Já para os intelectualistas, tanto a sensação como a percepção dependem do conhecimento do sujeito, sendo o objeto exterior apenas uma ocasião que nos leva a ter uma sensação ou percepção.

Não querendo nos ater a definições referentes aos sentidos através dos quais os seres humanos formam a sua percepção de mundo, gostaríamos de limitar o assunto aos campos poético e filosófico com os quais a arte dialoga e forma a sua expressão.

Segundo Oliveira, “no princípio de tudo está o sentir, que, apenas vivido, desencadeia o reagir à experiência a partir de valores através dos quais intervém o conhecimento da ‘axiologia’, o que se ‘deve fazer’, o que se ‘sabe fazer’, ou seja, a tipificação das formas”⁴⁵.

A arte detém prioridade dos sentidos no contexto maior da sua idealização, execução, finalização, apresentação e recepção.

⁴⁴ CHAUI, Maria Helena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 120.

⁴⁵ OLIVEIRA, Ana Claudia. A estesia como condição do estético. In: LANDOWSKI, E., OLIVEIRA, A. C.(Org.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 235.

O artista, independentemente da área na qual atua, age extraindo das suas percepções o sentido para a realização da sua obra. Como se sua obra participasse fisiologicamente daquilo que percebe, e fosse ao mesmo tempo e potencialmente um fio condutor e propulsor em busca de um receptor. Esse receptor, a partir da abertura que tem diante do mundo, capta por meio dos sentidos os registros depositados pelo artista na obra apreciada.

Assim, segundo Iser, “o sentido não é algo a ser explicado mas sim um efeito a ser experimentado”⁴⁶. Isso é coerente com o princípio da semiótica visual, que propõe o uso da expressão “efeito de sentido” em vez de “significado”, justamente em função da flexibilidade necessária ao conceito de significação. Iser afirma que o sentido é o objeto a que o sujeito se dirige e que tenta definir guiado por um quadro de referência. Se essa referência é singular, ela vai ao encontro da verdade própria ao sujeito que, ao se relacionar com a imagem, não poderá mais dela se distanciar, uma vez que, a partir daí, o sujeito terá sido impregnado pela referência através dos sentidos.

Ao nos colocarmos nesta direção encontramos suporte nas palavras de Oliveira quando, ao abordar Greimas, nos diz:

as coisas do mundo têm nesse o seu lugar. Elas entram no campo perceptivo do sujeito a partir de uma consonância de posições entre as quais elas ocupam e as ocupadas pelo sujeito. Esse encontro fortuito possibilita toda uma nova sensibilização do sujeito na sua percepção do circundante. Um sujeito bem posicionado, frente a um objeto bem postado, são condições básicas para que o objeto, quebrando a continuidade do mundo que o tornava imperceptível, apareça com o que ele tem de mais característico: um certo paladar, um certo som, uma certa fragrância, uma certa luz, uma certa forma, uma certa textura...⁴⁷

Isso coincide com palavras de Merleau-Ponty quando afirma que o sujeito e o objeto juntos formam um corpo onde está contido o sujeito da observação e o objeto observado, e que eles podem se ver, se sentir, se tocar, formando ao mesmo tempo funções de reflexividade pertinentes ao sujeito e visibilidades pertinentes ao objeto formado. Assim, a percepção do corpo estende-se para a percepção do mundo; e, ainda, ao perceber o mundo, o sujeito é também percebido por ele.

Ao concordarmos que “o sensível é o que se apreende pelos sentidos”⁴⁸, queremos também lembrar que “a palavra percepção vem de *percipio*, que se origina em *capio* – agarrar,

⁴⁶ ISER, 1996, p. 34.

⁴⁷ OLIVEIRA, 1995, p. 229.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 28.

prender, tomar nas mãos, empreender, receber, suportar”⁴⁹. Torna-se, assim, necessária uma atitude que conclua a percepção. Ou seja, é preciso que um sujeito, ao perceber, faça um movimento qualquer, sem o qual não poderia se concluir o ato perceptivo. Por outro lado, o sentir aflora ao receber impressões da ação externa, como o perfume exalado de uma flor, o calor emanado de uma fogueira ou a luz refletida em um espelho. Percebemos aquilo que os nossos sentidos receberam de estímulo externo no momento em que reagimos ao sentir e sobre ele refletimos.

Nessa linha de pensamento, encontramos em Novaes esclarecimentos proporcionados pela visão de Epicuro: “todo o pensamento começa nos sentidos”, de forma que os sentidos são os condutores do conhecimento, sendo imprescindíveis tanto para a razão quanto para a definição de qualquer conceito. Nesse sentido, Novaes compartilha o entendimento de Merleau-Ponty, quando diz que “todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção”⁵⁰.

Ainda, segundo Novaes,

há, pois, uma troca interessante na definição dada por Giordano à passagem do pensar e do sentir: “o intelecto quer perceber tudo o que é verdadeiro a fim de poder, em seguida apoderar-se de tudo o que é belo e bom no inteligível, a potência sensitiva quer compreender todo o sensível a fim de abarcar tudo o que, no sensível, é belo e bom. Daí decorre que mais desejamos ver as coisas ignoradas e nunca vistas do que as coisas já conhecidas e vistas”⁵¹.

O sensível é objetivo e é material. Mas é necessário considerar que o olhar absorve todos os sentidos ou, como diria Chaui, “o todo da percepção”⁵². Precisamos concordar que “o olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria”. Resume e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhe é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e volta a si, sem sofrer qualquer alteração material”⁵³.

Mas Bosi⁵⁴ nos alerta ser impossível total coincidência entre olhar e conhecer, uma vez que o ser humano dispõe ainda de outros sentidos, que também recebem informações

⁴⁹ CHAUI, Maria Helena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 40.

⁵⁰ NOVAES, Adauto. De Olhos Vendados. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 15.

⁵¹ Ibid. 1988, p. 17

⁵² CHAUI, 1988, p. 40.

⁵³ Ibid., 1988, p. 40.

⁵⁴ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, 1988, p. 66.

analisadas e interpretadas pelo sistema nervoso central e que estão estreitamente vinculados à corporeidade, tanto através da sensibilidade quanto da motricidade, o que leva à expressividade.

Tal expressividade tem na percepção artística suas características próprias, cuja identificação muitas vezes não se dá pelo público leigo. Referimo-nos à potencialidade criadora que, diversificada em relação a outras atividades, processa o mundo para, através desse processo, gerar significados singulares nos objetos que cria, de tal forma que dá a esse objeto um valor exposto.

Esse valor exposto, que pode vir a ser sentido e percebido pelo público, origina-se naquele momento indescritível denominado por Adorno como “o inumano na arte”, aquilo que o artista não pode determinar, aquilo que, produzido por ele, passa a ser inacessível ao seu domínio. Foi observado por Kosík, citado por Iser, que

toda obra de obra arte tem, como unidade inseparável, um caráter duplo: ela é expressão da realidade, mas também constitui a realidade, que não existe junto à obra [...] a obra de arte não é uma ilustração de representações da realidade. Como obra e como arte ela representa a realidade e, ao mesmo tempo e inseparavelmente, forma a realidade⁵⁵.

Neste momento devemos nos lembrar de postulações de Greimas que nos chegam por meio de Oliveira, quando ela se refere ao momento de “suspensão”, em que o indivíduo, num momento determinado mas impossível de ser mensurado, faz uma espécie de “quebra” ao olhar o objeto de interesse e percebe nele alguma coisa que antes não tinha percebido. Isso rompe e modifica a visão do indivíduo e deixa nele nostálgicas lembranças. É a estesia: “percepção, através dos sentidos, do mundo exterior, faculdade que possibilita a experiência do prazer (ou do seu contrário), assim como de todas as ‘paixões’ – aquelas da ‘alma’ e também aquelas, físicas, do corpo, da ‘sensualidade’”⁵⁶.

Seria esse o momento de total comunhão com o objeto observado?

Em Langer encontramos uma idéia de Baensch que talvez explique essa questão, ao mesmo tempo que nos conduz a uma outra direção:

mas, uma vez que aquilo de que ela nos dá consciência é sempre de caráter emotivo, normalmente faz surgir, de maneira mais ou menos imperativa, uma reação de prazer ou desprazer no sujeito da percepção. Isso explica bem rapidamente como surgiu a opinião errônea de que o deleite e o assentimento de quem percebe são os critérios da arte⁵⁷.

⁵⁵ ISER, 1996, p. 146.

⁵⁶ OLIVEIRA, 1995, p. 230.

⁵⁷ LANGER, 1983, p. 21.

A partir daí é que surgem as identificações emocionais com a arte, por parte do público, de acordo com as quais as experiências estéticas, de contato ou de interpretação da obra, restringem-se sempre a momentos de apelo emocional, de sensibilidade pulsante na obra, de forma a consolidar nesse público a idéia de que arte não é mais do que isso.

Seria uma confusão etimológica (entre sentido, no sentido de significação, e sentido, no sentido de sentir, sentir sentimentos) a causa dessa báscula da busca, por parte do receptor, de exclusivas emoções, em vez de efeitos de sentido?

A dificuldade de encontrarmos respostas satisfatórias nos levaram a seguir diversas linhas de pensamento filosófico procurando extrair destes uma visão que pudesse apreender a diversidade de perguntas encontradas no meio por nós selecionado. Para tanto, buscamos referenciais na fenomenologia em busca do entendimento do processo artístico envolvendo o artista, a obra e o fruidor; e referenciais na visão moderna e pós-moderna, uma vez que nossa pesquisa de campo envolve uma exposição de arte moderna e outra de arte contemporânea, procurando assim enfatizar o papel do sujeito seja como executor, seja como fruidor da obra de arte.

CAPÍTULO 3 OS FORMADORES DE OPINIÃO

3.1 O museu

No final do século XVIII introduziu-se no meio artístico a instituição que viria a transformar a relação do público com a obra de arte: o museu. Desse modo, a obra foi extraída do contexto cultural no qual estava inserida, como castelos, igrejas, praças, mas colocada, ainda assim, em um espaço que passa a ser tão ou mais ‘sagrado’. Como diz Leenhardt, o museu “afirma a universalidade do homem”¹, e, participando da transformação pela qual a arte vinha passando, tornou-se um espaço apropriado para participar da alteração das relações do público com as obras de arte. Desvinculada de seus espaços de origem, a nobreza, o clero ou a alta burguesia e abrindo um espaço de visualidade que acabava por levar o público à leitura da obra, e conseqüentemente a uma interpretação, a obra de arte passa também a aumentar dúvidas e provocar discussões em torno dos valores conhecidos e reconhecidos da arte e os novos valores que a ela vinham sendo agregados, com as expressivas modificações pelas quais estava passando.

Diferente dos salões criados por Diderot, no intuito de atingir um novo público que se formava, distante da corte, o que favorecia uma maior liberdade criadora aos artistas, incentivados pela possibilidade de ver suas obras como objetos de debate entre variados públicos, e gerando também interesses mercadológicos, o museu foi criado como instituição democrática, protetora dos objetos considerados valores da humanidade.

Com o museu, uma nova modalidade cultural surgiu. E com ela, novas necessidades foram se apresentando, de forma a abranger toda a sociedade, sem restrições de cunho particular.

Os objetos artísticos desvinculados do seu contexto de origem encontram no museu a confirmação do seu valor perante as concepções universais e geram ao mesmo tempo um impasse a ser vencido, entre o presente e o passado. Esse mesmo impasse se repete na relação entre o presente e o futuro, na qual o que deve prevalecer é a articulação geradora de vida, a ser propiciada pela comunhão entre o que é sacralizado por estar no museu e o tratamento

¹ LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000, p. 23.

pedagógico voltado para a projeção do futuro, sem deixar de se fundamentar na reflexão do passado.

Leenhardt nos diz que

o museu é uma metáfora do universo sob o ângulo da temporalidade. Ele reconcilia, como faz a vida, porque separa. Toca no sagrado tanto quanto religa, como queria a religião laica de Augusto Comte, é pedagógico porque, ao objetivar o passado, permite ao sujeito construir um futuro para si. Porque me separa daquilo a que adiro, minha terra, minha cultura, minha família, ele me dá, ao mesmo tempo, os meios de viver essas determinações cotidianas e de transformá-las².

Encontramos então no museu, e ainda segundo Leenhardt, dois princípios: a visualidade e a vitrine. A visualidade, diretamente relacionada com o espectador e sua atividade, organiza os objetos ali dispostos de forma a categorizá-los coerentemente e de acordo com suas funções, em espaços divergentes tanto em épocas quanto em estilos, transferindo para o espectador o poder da harmonização. Já a vitrine consagra o objeto artístico e age como meio de união e separação entre obra e espectador; afinal, o que está ali deve ser olhado, mas não deve ser tocado.

Assim, passou-se a ter um público que discutia o que via, criando valores estéticos, formando conceitos, critérios de gosto, julgando e catalogando o que era e o que não era obra de arte. Como nos diz Leenhardt, “desde então a arte é o que o público reconhece como arte”³.

Surgiram, então, questões que necessitavam de uma intermediação. Com o aparecimento do museu, com a modificação do olhar do artista sobre as suas próprias obras e conseqüentemente do olhar do público sobre elas, fez-se necessária uma intermediação por parte daqueles com a capacidade de elevar os valores das obras de forma a contribuir para esclarecimentos referenciais sobre os critérios reconhecidos do público. Essa intermediação passou a ser exercida pelo crítico, e pelo curador, pelo artista-curador, ou ainda, pelo crítico-curador, que, através de seus papéis, na escrita, “descreve um objeto referencial, evoca as sensações provocadas por esse objeto em uma sensibilidade e subsume esse objeto em um conceito, resgata sua validade universal, seu sentido”⁴, assim como promove a organização das exposições com base também em um discurso crítico.

² LEENHARDT, 2000, p. 24.

³ LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In. NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 346.

⁴ LEENHARDT, 2000, p. 21.

Há, desse modo, uma diferença entre as concepções que se formam em um leitor de um texto crítico e as concepções que se formam em um visitante de museu que, mesmo tendo lido a crítica referente à exposição encontrada em determinado museu, ao deparar-se concretamente com ela, formará por si só a sua interpretação, correlacionando o que vê com aquilo que traz consigo como bagagem referencial provocadora das conclusões que formula.

3.2 A crítica

Três são as funções encontradas na crítica⁵: a descritiva, a poética e a metafísica. O crítico empresta esses valores da escrita para poder transferir ao público, sem absoluta objetividade, a sua interpretação do objeto analisado, atribuindo a esse objeto um sentido significativo vasto, impregnado de metáforas extraídas da função poética, levando, muitas vezes, o objeto a ser mais do que realmente é ou parece ser, introduzindo-o no mundo filosófico que passa a dar conta da complexidade imaginativa por ele formada.

A crítica se vale de uma estrutura de comunicação universal, que é a linguagem, e por meio desta transmite os significados encontrados em uma obra e dos quais ela precisa necessariamente dar conta, atingindo os diferentes públicos habituados à escrita e não à linguagem visual.

A crítica deve ser, portanto, uma mediadora, capaz de decifrar as constantes transformações e rupturas que ocorrem entre a arte e os seus diversos públicos. Esses públicos sofrem interferências do próprio crítico, que não pode abrir mão de suas vivências. E quando por exemplo, esse crítico, imbuído de uma forte tendência poética, quer tornar também o seu texto uma obra, nas palavras de Bornheim “seria como que uma criação em grau outro, teimosa em persistir em sua autonomia, em coadunar com a especificidade de sua linguagem”⁶. A história da crítica é permeada de exemplos como o de Baudelaire se referindo à pintura de Delacroix *Mulheres de Argel*: “esse pequeno poema de interior, cheio de repouso e silêncio, sobrecarregado

⁵ LEENHARDT, 2000, p. 20.

⁶ BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000, p. 44.

de luxuosos tecidos e bugigangas de *toilette*, exala não sei que alto perfume de lugar escuso, que nos guia rapidamente para os limbos insondados de tristeza”⁷.

O que temos, então, não é uma descrição completamente objetivada da obra em si, mas uma interpretação que dá sentido ao que está sendo apresentado, num conjunto de significados que aproximam a imaginação da representação.

Para Leenhardt⁸, a crítica não é decifração do inconsciente do artista, não aplica à obra critérios já preestabelecidos, mas, sim, propõe critérios até então inexistentes, reinventa, indica modos de agir abertos a novas experiências, desvinculando a idéia de contemplação e abrindo espaço para o pensamento, o que nos leva a relacionar seus dizeres com as palavras de Pareyson, a respeito da autocrítica do artista diante da sua obra:

o artista é o primeiro crítico de si mesmo e não seria capaz de dar um só passo no processo de formação da obra de arte se não submetesse o próprio trabalho à avaliação do pensamento crítico, exercido não nas pausas da formação, mas precisamente no interior dela mesma e durante o seu curso.[...] Mas, olhando bem as coisas, trata-se de juízo crítico e, por conseguinte, de pensamento na mais legítima acepção do termo, que justamente como pensamento é exercitado dentro da figuração possibilitando-a em sua autonomia⁹.

A história da crítica surgiu justamente quando a arte passou a demonstrar necessidade de intermediação, ou seja, quando passou do poder do clero e da nobreza para as mãos dos próprios artistas, que se viam incentivados, pelos diversos públicos e por interesses outros que se apresentavam, para extrair de si mesmos elementos subjetivos que pudessem ampliar a liberdade que começava a se delinear. Tivemos, então, um período de adaptação às novas formulações, que deixavam de lado os valores divinos que estavam atrelados à arte para interferir com elementos extraídos da natureza, de onde surgiu a ‘natureza morta’. Também em decorrência dessa liberdade desenvolveu-se a ‘arte do retrato’, antes restrita a representações de deuses, reis, guerreiros, etc. Sem se deterem em valores expressivos individualizados, os artistas passaram a despertar interesse do novo poder que se impunha, comandado por valores monetários. Rembrandt é um dos artistas que mais bem promoveram essa transformação da arte do retrato. E, como nos diz Bornheim, “é nada mais nada menos do que o nascimento da subjetividade, enfim,

⁷ PERRONE-MOISÉS, Leila. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 225.

⁸ LEENHARDT, 1994, p. 348.

⁹ PAREYSON, Luigi. **Estética** teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 27.

dona de si mesma. O retrato não passa de ser a expressão maior de uma revolução sem paralelo na história”¹⁰.

No decorrer dos séculos posteriores ao Renascimento, começa a se evidenciar a tendência a uma estética do objeto e do sujeito, o que constatamos em Bornheim:

na grande arte do passado era o mister divino que se encarregava de transmitir a sua mensagem pedagógica – essa mesma personagem divina que fundamentava a acepção metafísica da verdade; [...] Agora a autonomia divina põe-se em retirada, e aos poucos são as realidades de sujeito e objeto que passam a ocupar todas as delimitações em que se constrói a verdade¹¹.

Com os Salões de Diderot, em meados do século XVIII, surge também a história da arte, a crítica propriamente dita e a teoria da arte, ligadas e dependentes entre si, formadoras de opinião e direcionadoras dos caminhos que estavam sendo perseguidos.

Evoluindo ambos, sujeito e objeto, tornam-se permeáveis entre si e acabam por abandonar evidências subjetivas, passando a introduzir na arte técnicas que começam a tomar conta do mundo voltado para descobertas tecnológicas, expandindo-se e ampliando a “vontade de criação”¹². Essa expansão leva a arte a enfocar valores essencialmente pictóricos, não mais se preocupando com a reprodução fiel dos objetos ou figuras representadas, ou seja, fazendo dos e das modelos meros pretextos para salientar, por exemplo, o valor de uma pincelada, tornando a arte do século XX eminentemente formal, apesar da ruptura criada.

Junta-se a esse processo a associação da obra de arte às questões da lingüística estrutural nascente com Saussure, tornando a arte uma linguagem através do discurso teórico, que foi utilizado como uma ferramenta por um segmento da crítica, o qual associou a forma plástica ao signo lingüístico e sua composição à noção de estrutura. Assim, segundo Fernando Cocchiarella,

esta interpretação histórica identificou a significante (forma) e o significado (sentido) a ponto de, em muitos casos, torná-los um só, afirmando a vocação antiilusionista da forma plástica moderna, avessa a quaisquer simbolismos. Já a produção contemporânea, se examinada pelo mesmo prisma, percorre um caminho inverso: vem distanciando progressivamente significante e significado, até o limite de uma simbolização aparentemente tão subjetiva que pode sugerir uma resistência a toda forma de mediação pela palavra¹³.

¹⁰ BORNHEIM, 2000, p. 36.

¹¹ Ibid., p. 37.

¹² Ibid., p. 39.

¹³ COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 377.

Essas profundas transformações passam a exigir a presença da crítica como fonte de esclarecimentos e, muitas vezes, por serem tão diversificadas, essas críticas têm sua orientação direcionada de maneira constrangedora aos próprios artistas. Há então um papel a cumprir, o da intervenção abrindo caminho crítico, plástico e discursivo.

Com a arte sofrendo constantes movimentos transformadores, temos uma nova crise aplacando tanto objeto quanto sujeito, antes considerados derradeiros fins para a estética. O direcionamento de interesses voltou-se para o artista. A crítica entra com um papel radical, tentando ir ao encontro do que hoje a arte mais quer. Como diz Bornheim: “a arte se faz pergunta, quer-se sentido de problematização, entrega irrestrita e incondicionada à inventividade do ato criador em si mesmo. [...] Resumindo: tudo passa a nortear-se pelos caminhos e descaminhos do próprio ato criativo”¹⁴.

Então, da maneira como encontramos a arte hoje, verificamos que a crítica está presente como um decifrador dos mundos criados pelo artista, mas, no entanto, segundo a opinião de Bornheim,

o seu empenho definitivo não se deixa compatibilizar com aquilo que a arte contemporânea oferece de mais estimulante, nem se coaduna com aquela meditação que busca o resgate da obra de arte – o resgate de um lugar que, justamente por ter se tornado afeito até mesmo ao protesto, nesta mesma medida, recusa os processos manipulatórios¹⁵.

Com isso queremos dizer que hoje a crítica, insistindo ainda em objetivar, baseia-se em normas e critérios estéticos voltados para o objeto, possibilitando assim manipulações que, mesmo podendo ser negativas, geram serviço de propaganda, propriedade da nossa sociedade de consumo.

O que deve ser considerado é que a crítica faz o papel de ponte entre a história e a estética, conduzindo as relações de forma a produzir, por intermédio de erros e acertos, a continuidade dos valores inerentes ao ato criativo. Mas nenhuma crítica é definitiva. E o público precisa ter consciência de que existem distintas filiações ideológicas e filosóficas, e cada crítico vê a obra do seu ponto de vista particular, não submetida ao seu gosto pessoal, mas a um referencial que lhe permite a autoridade que detém.

¹⁴ BORNHEIM, 2000, p. 43.

¹⁵ Ibid., p. 45.

3.3 A curadoria

Assim como a crítica, a curadoria consiste em importante referencial para o acesso do público à obra de arte, pois é ela quem vai selecionar e organizar o que vai ser mostrado, e como vai ser mostrado ao público.

Para Teixeira Coelho, curadoria designava “o processo de organização e montagem da exposição pública de um conjunto de obras de um artista ou conjunto de artistas”¹⁶. Era função do curador administrar exposições em todos os aspectos, como seleção de obras, preparação de catálogo, projeto físico da exposição, supervisão da montagem e desmontagem e documentação.

Com a eliminação das rígidas funções, a função de curador passou a ser assumida por aqueles que desenvolveram determinadas aptidões necessárias para promover uma curadoria, entre estes historiadores de arte, críticos, teóricos, professores da área e artistas. A partir da alteração das funções que ao curador eram designadas, foi-lhe concedido e também reconhecido o direito de determinar ‘tema’ para exposições, grandes eventos como bienais ou mesmo coletivas em determinados espaços institucionais, nacionais ou internacionais, e de selecionar artistas e obras.

As obras e os artistas transformam-se em instrumentos para demonstração da tese defendida. Se antes artistas e obras eram o ponto de chegada da exposição, sob esse novo entendimento de curadoria, artistas e obras são pontos de partida. Essa transformação acompanha a tendência recente, pós-moderna, de valorizar o crítico e o historiador da arte e de colocá-los em pé de igualdade com o artista, se não em posição superior, o que acarreta uma disputa de egos.

Louise Bourgeois, Marie Laure e Hans Ulrich Obrist dizem que

a arte não fala sobre arte. A arte fala sobre a vida, isso resume tudo. Esse comentário é dirigido a toda a academia de artistas que tentou orientar a arte do final dos anos 80, que tentou relacioná-la ao estudo da história da arte, o que não tem nada a ver com a arte. Tem a ver com apropriação. Tem a ver com tentativa de provar que você pode fazer melhor que o outro, e que um famoso professor de história da arte é melhor que um simples artista. Se você é historiador, deve ter a dignidade de um historiador. Não precisa provar que é melhor que o artista¹⁷.

¹⁶ COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: FAPESP/ILUMINURAS, 1997, p. 141.

¹⁷ BOUGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie Laure; OBRIST, Hans Ulrich. **Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai..** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, p. 166.

Essas palavras de Bourgeois, Bernadac e Obrist relacionam-se diretamente com o comentado acima e nos conduzem ao que Venâncio Filho fala sobre o mercado e a atual situação da produção, que exatamente, por ser tão livre, abre caminho para a interferência daqueles que dispõem de um domínio teórico capaz de transformar o real sentido apresentado pelo artista em sua obra, pela maneira como a obra é apresentada ao público. Mas isso também nos leva ao seguinte comentário de Yftah Peled: “é valioso quando uma idéia inteligente de curadoria consegue fazer obras dialogarem, fortalecendo sua presença”¹⁸.

Se formos analisar as palavras de Peled, veremos que o que está importando é a idéia do curador. Ou seja, as obras de arte que forem inseridas nesta ‘idéia’ não terão necessariamente privilegiados os seus méritos próprios, mas o que passa a ser destacado é o valor total do que está sendo apresentado com a ‘idéia’, ou ainda o sentido exatamente inverso, dando à obra uma irreal dimensão de seus valores. Trata-se do todo, de autoria do curador, prevalecendo, inclusive em termos de significação, sobre as ‘partes’, que são as obras, em sua individualidade.

Curadores, críticos, historiadores, filósofos, etc., nessa nova situação do meio artístico, não são mais apenas responsáveis eventuais pelo aparecimento ou descoberta de artistas isolados; mais do que isso, hoje, os poderosos curadores criam movimentos, dando à produção artística rumos intencionados por eles.

Essa tendência acompanha também um movimento de ficcionalização da história, inclusive da história da arte. Não mais prevalece a idéia de causalidade necessária, uma vez que a natureza cronológica entre dois ou mais fenômenos é substituída pela proposta atemporal, segundo a qual o panorama dos fatos humanos pode ser recortado e interpretado a partir de múltiplos pontos de vista, independentes uns em relação aos outros, como se tudo fosse uma grande colcha de retalhos substituindo um tecido novo.

Podemos então nos lembrar das palavras de Teixeira Coelho:

no limite, é como se neste sentido atual o termo “curador” se aproximasse da definição jurídica que tradicionalmente lhe é reservada, aquele que, por incumbência legal ou jurídica (no caso, cultural) tem a função de zelar pelos bens e interesses dos que por si não o possam fazer, como os órfãos, loucos, tóxico-dependentes, estróinas, etc. Os artistas surgem, assim, como aqueles que não sabem ou não explicitam as tendências em que se encaixam, suas hipóteses de trabalho, suas propostas: não têm controle sobre sua obra, são relativamente incapazes de geri-la¹⁹.

¹⁸ PELED, Yftah. Premiação e valor do artista. **Jornal Recibo**, n. 3, set. 2002. Publicação independente.

¹⁹ COELHO, 1997, p. 142.

Por outro lado temos a visão de Ricardo Resende, um curador com experiência nacional, que comenta o seguinte

atualmente um curador, para propor um olhar sobre determinada produção vigente, parece ter por obrigação, apresentar um discurso fundamentado filosoficamente. Deve justificar suas escolhas, sempre, com bases racionais e objetivas, com o subsídio de textos literários, muitas vezes, ininteligíveis a si próprios ou apenas compreensíveis a uma determinada parcela “letrada” de alguns pesquisadores e de muito poucos, entre o público, a quem, em primeira instância, deveria se destinar à exposição²⁰.

Encontramos, na visão de Resende, o outro lado, aquele no qual o curador também se sente pressionado a introduzir referências como forma de alimentar a proposta que está sendo apresentada. É a mesma situação que encontramos entre os artistas contemporâneos que também se apóiam em textos literários e filosóficos para justificar a sua produção.

O que se percebe em inúmeros textos de apresentação de exposições, com curadoria ou com comentários de um crítico, é a necessidade de transpor os limites que a obra de arte em si apresenta. Parece que hoje já não se pode limitar o trabalho àquilo que o artista ‘quer dizer’; o que está importando é o que o crítico, o curador, ou o crítico curador quer dizer da obra do artista. Voltamos então ao comentário de Teixeira Coelho, segundo o qual a curadoria é o papel representado por alguém em substituição a outro, por incapacidade de este se expressar.

Dessa forma, os espaços reservados a expor obras de arte, como galerias e museus, fazem um chamamento à universalidade prática do olhar estético, capaz de aplicar-se a toda coisa designada como digna de ser percebida esteticamente, incluindo-se aí os objetos que não foram produzidos para suscitar tal percepção. Há então uma abertura, a qual o curador assume apropriando-se das oportunidades oferecidas aos artistas, que na verdade nunca detiveram o poder de decidir sobre os espaços em que expõem. Eles sempre foram subjugados, desde a época anterior à criação do mercado, a determinações daqueles que detinham o poder, que hoje parece estar reservado aos curadores.

Esse cenário confirma as teses de Hegel sobre o fim da arte e sua substituição pela estética ou teoria sobre a arte, que se torna assim autônoma em relação ao objeto, que é por ela ultrapassado em extensão e profundidade. Tal noção encontra uma visão oposta nas palavras de Baudrillard: “a arte contemporânea tira partido dessa incerteza, da impossibilidade de um juízo

²⁰ RESENDE, Ricardo. **Nefelibatas**: para aqueles que vivem nas nuvens. São Paulo: MAM, 2002. Folder.

de valor estético fundamentado, e especula sobre a culpa daqueles que não entendem nada, ou não entendem que não há nada para entender”²¹.

Por outro lado, temos a interferência dos patrocinadores, que hoje são aqueles que determinam o que deve e o que não deve ser exposto, dirigindo por imposição financeira os espaços institucionais e, conseqüentemente, a curadoria proposta por essas instituições. As estatísticas definem o tipo de curadoria que deve ser apresentada. O domínio do meio está sendo cada vez mais assumido por diretores, por presidentes, por empresários, por conselheiros, que na verdade vêem o mundo da arte como um meio lucrativo a ser explorado, atrelando-o a divulgação de seus próprios negócios. Como afirma Resende, “muitos deles nem um pouco interessados em arte, menos ainda em arte contemporânea” (informação verbal)²².

A consequência disso é o que estamos tentando verificar nesse trabalho, ou seja, o comprometimento dos órgãos institucionais, públicos ou não, que concorrem entre si com o objetivo de oferecer entretenimento ao público, mas não estimulam a reflexão que exige atenção e introspecção. Em vez de contribuírem para a aproximação do público com a arte, não amenizam nem encurtam o estranhamento que a arte, destacadamente a contemporânea, provoca. E o curador cumpre o seu papel de produzir questionamentos, conforme nos coloca Cocchiarale: “[palavras] extra-estéticas, temáticas, que emprestam sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos”²³.

Há ainda a posição do artista-curador, que, por mais que queira separar as funções, detém a facilidade de incutir em sua curadoria aspectos que transparecem de sua própria obra. Ou seja, ele não deixa de transferir para a curadoria a visão poética instaurada em seu próprio espaço de trabalho, o que pode contribuir para a leitura final da exposição. da mesma forma o crítico, por meio de sua linguagem poética, direciona o pensamento do público, já antes de ver a exposição, mediante as linhas de seu texto na mídia.

O alargamento das fronteiras limítrofes pós-modernas transfere funções, atíça situações, valida proposições. O senso ético se confronta com novas regras a seguir, e oferece a quem com a arte se envolver qualquer possibilidade de realização, ou seja, tudo passou a ser

²¹ MACIEL, Katia. **A arte da desapareição**: Jean Baudrillard. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997, p. 111.

²² Informação fornecida por Ricardo Resende em palestra do evento “Extra I”, em Florianópolis, na UDESC/MASC, em setembro de 2002.

²³ COCCHIARALE, 2001, p. 381.

válido oferecendo questionamentos até então desautorizados por princípios éticos estabelecidos. As consequências das atitudes, levianas ou não, vêm recair sobre o meio da arte, sempre tão frágil, justamente por incorporar em si mesmo todo o questionamento complexo e subjetivo da humanidade.

Ao curador está destinado, então, a responsabilidade de mediar as fronteiras e o questionamento gerado pelas propostas lançadas através da obra de arte.

3.4 O mercado de arte no Brasil

A bibliografia sobre o mercado de arte em nosso país é muito escassa, e essa escassez já é reveladora por si só. Ainda mais que tal produção, além de específica, tenha de ser muito atual. No entanto, mesmo com essa escassez, dois artigos foram selecionados para sustentar a discussão que esta pesquisa demanda.

O primeiro, de Venâncio Filho, atinge diretamente o alvo da problemática instalada no país, relacionada a situações enfocadas neste estudo. Ele apresenta um levantamento do mercado desde o processo de sua formação, bem como a situação do meio artístico. E o segundo artigo, de Fernando Cocchiarale, com uma visão diferenciada da apresentada por Venâncio Filho, refere-se aos aspectos que hoje fundamentam a arte contemporânea brasileira, mostrando-a com forte embasamento extraído justamente da diversidade de influências recebidas no transcorrer da formação do meio artístico. Para Cocchiarale, a arte brasileira contemporânea pode ser considerada uma revelação mundial, motivo de pesquisa de importantes teóricos internacionais da área. No entanto, os artistas ficam dependentes de um mercado forte, dinâmico e descentralizado, articulado por profissionais conscientes da responsabilidade inerente a um processo em constante evolução.

Apesar de serem distintas as visões de ambos os autores, podemos destilar de suas linhas afirmações sobre o processo de formação do meio da arte, do modo que vem se desenrolando no país, desde a sua colonização até hoje. E também é possível verificar, ao se cotejar as idéias, um diálogo equilibrado em afirmações dos autores, nas quais se percebe que ambos concordam com determinados fatos que levaram as artes plásticas brasileiras ao quadro que é hoje visível por aqueles que se detêm em pensá-la.

A formação da cultura brasileira, diferentemente da formação cultural européia, deu-se a partir da extirpação de suas raízes. E, em detrimento da instalação dos princípios culturais vigentes no país que veio a nos colonizar, somaram-se heranças de outros imigrantes que aqui chegaram em busca de uma vida melhor, mas que não abdicaram de seus costumes, vindo, então, mais a impregnar do que a ser impregnados pela cultura nativa original. Conseqüentemente, vem-se estabelecendo uma brasilidade que se vale dessa nossa exclusividade em formação, multicultural por excelência.

Trata-se de uma formação multifacetada que, para Venâncio Filho, assim como em outros aspectos do desenvolvimento, também nas artes plásticas demonstra contradições na sua própria maneira de agir em relação ao seu meio, gera situações conflituosas e deteriora a objetividade necessária para uma política que possa vir a inserir a arte em um mercado mais definido.

Tal mercado deveria ser desvinculado de associações, que freqüentemente são constituídas pelo público leigo, para o qual arte é decoração, arte é meio de satisfação de consumo e, ainda, arte é um meio significativo de distinção social. Tudo isso acaba por direcionar todo e qualquer trabalho da área da visualidade para um único recipiente, porque culturalmente não dispomos de uma estrutura que leve o público a diferenciar valores artísticos. Esse poder é transferido, então, como pode ser observado, com clareza explícita nas próprias obras, para o mercado que, com critérios imprecisos, determina para um objeto a condição de arte.

Como agir, então, diante dessa visão tão consumista? Baseando-nos em Venâncio Filho²⁴, pudemos alinhar algumas afirmações que talvez respondam a essa pergunta.

O meio de arte não se percebe como consistente, alienando-se de suas próprias manifestações. Por mais que procure estabelecer-se, redundando em inoperância. Isso está claro nas palavras de Salzstein: “o setor sempre compareceu de maneira tímida ao debate das questões culturais no país, sendo mesmo pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além dos círculos especializados”²⁵.

²⁴ VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 216.

²⁵ SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, 2001, p. 382.

Preocupado em manter-se fechado e restrito a poucos, elitista, evocando-se como “símbolo da mais elevada realização humana”²⁶, o meio não apresenta referências, sejam elas de mercado, sejam da própria história da arte. Dentro dos limites da cultura precária, eleva-se sem dispor de uma efetiva correspondência histórica e procura ficar à parte de processos de transformações sociais. Ou seja, mantém-se mistificado e acessível a poucos, legitimando-se não pela história da arte, mas pelo capital que a consome. Permanecendo na visão da maioria como acessório decorativo, a obra de arte é distinguida nos diferentes espaços em que se apresenta sem dispor de embasamento para a sua compreensão. O que a coloca “em lugar nenhum: nasceu para desaparecer”²⁷. Isso porque o meio artístico, mostrando-se frágil, não consegue dimensionar-se culturalmente, e o mercado não consegue absorver toda a produção. Como contraponto, podemos afirmar, ainda como resposta, que existe um fator determinante, o qual serve como uma espécie de consolo para o problema do mercado de arte no Brasil: sua história é recente e somos nós que a estamos construindo.

A formação do mercado de arte no Brasil se deu a partir de 1960, quando passou a unir produção, circuito, crítica e colecionadores, abandonando em certa dose o restrito diletantismo de uma elite. Efetivamente, passou a promover transações a partir dos anos 1970, articulando leilões, valorizando obras e obtendo um público comprador, impulsionado pela situação econômica que, na época, restringia a poucos a concentração de bens. Transformada em bem de consumo, a arte apresentava-se com uma ideologia conservadora, em consonância com a sociedade elitista que a dominava, passando a ser “o estatuto vigente da arte na sociedade”²⁸, deixando prevalecer “a satisfação de consumo, simples objeto decorativo, signo de distinção social”²⁹, e fazendo desses atributos motivos para impor-se.

O rápido domínio do mercado de arte por concepções acadêmicas ocorreu porque, na época, havia se estabelecido uma certa estagnação no meio, quando a vanguarda dos anos 1950 e 1960, a qual havia promovido polêmicas quanto ao papel da arte na sociedade, já tinha se calado. Como não havia mercado para a vanguarda, foi facilitado o retorno do conservadorismo.

²⁶ VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 216.

²⁷ Ibid., p. 217.

²⁸ Ibid., p. 218.

²⁹ Ibid., p. 218.

Por volta de 1960, a arte moderna pôde encontrar um espaço culturalmente propício, pois o Brasil, segundo Salzstein³⁰, fortificava-se num substrato social graças ao amplo programa de modernização do país. Através de personagens envolvidos com o meio, como Ferreira Gullar na crítica e Hélio Oiticica na produção, todos atentos à discussão do processo cultural brasileiro, desenvolveu-se um processo de reflexão sobre a arte brasileira. Esses personagens fizeram notar os conservadorismos locais e tentaram compreender a marginalidade cultural brasileira diante de uma situação moderna internacional. Apesar de perceberem possibilidades, não conseguiram naquela época solidificação dessa questão, que permanece problemática até hoje, como nos diz Salzstein.

Criaram-se, então, “mitos culturais” extraídos de uma produção já existente e em poder dos colecionadores e *marchands*, desestimulando a produção recente em detrimento da necessidade de obtenção de lucros rápidos, afastando a possibilidade de formação contextual em torno das obras produzidas e transferindo para a obra contemporânea a incapacidade de aferir sua especificidade, pois não convinha ao mercado.

Consta, ainda segundo Salzstein³¹, que até hoje o mercado se prende aos nomes de 1920 a 1940, sem mencionar que artistas dos anos 1950 e a produção contemporânea mal se vendem nos nichos especializados.

Assim, o mercado coloca-se sempre como promotor de resgate do passado da arte que ele mesmo criou, dificultando ao novo a sua colocação, mas ao mesmo tempo provocando neste novo a afirmação da “pertinência de sua prática”³².

Dispondo, então, de uma produção de arte que se volta sempre para o histórico, acabamos por nos colocar sempre à mercê de uma ficção que acaba equiparando tudo, pois “de certa maneira o meio faz crer que não existem linguagens novas, velhas, defasadas, atuais”³³. Venâncio Filho nos diz que “todas são atuais, todas são iguais, todas são Arte”³⁴. As obras tornadas atemporais não possibilitam que se distingam mais seus significados dependentes de institucionalização, sejam acadêmicos, modernos ou contemporâneos, para dimensionar-se culturalmente.

³⁰ SALZSTEIN, 2001, p. 384.

³¹ Ibid, p. 386.

³² VENÂNCIO FILHO, 2001, p. 219.

³³ VENÂNCIO FILHO, 2000, p. 220.

³⁴ Ibid., p. 220.

Essa institucionalização provoca um efeito transformador e, dessa forma, a pertinência do trabalho com relação ao seu contexto esvazia-se, como diz Venâncio Filho:

no momento em que é institucionalizado passa a ter um efeito nitidamente conservador e retrógrado sobre a produção contemporânea. Destituído de seu contexto original, emerge como obra auto-suficiente, fechada em si mesma, a coisa artística por excelência. Logo, a linguagem é tomada como algo não histórico, que não se transforma, resumindo-se tudo à perpetuação do ato criador³⁵.

Uma outra questão, abordada por Venâncio Filho, a qual é de total relevância para este trabalho, é a tentativa cultural de tornar a realidade brasileira uma só. Ao institucionalizar-se uma obra, ela não pode ser a representante oficial da realidade, mas, sim, destacar um significado coerente com a obra.

Adotando essa forma de agir, e considerando que o maior interesse do mercado sempre foi o lucro, a produção contemporânea surge apenas como uma ‘manobra tática’ para evitar um conflito com seus interesses imediatos. Assim, os valores específicos da arte como processo de conhecimento são banidos, em favor de superficialidades de cunho consumista, o que afasta as significações, os conteúdos ou as temáticas da produção artística e provoca o giro das obras em torno de si mesmas, distanciando-se de qualquer interesse em organizar um verdadeiro espaço cultural. “Por exigir um tipo de reflexão que vai além da superficialidade dos conceitos postos em circulação pelo mercado, ela [a arte] foi reduzida quase a uma afetação cultural”³⁶.

Venâncio Filho considera a produção contemporânea vendável, mas acredita que as regras de mercado manter-se-ão iguais, com algumas modernizações. Questiona quanto à posição da produção, lançando alternativas como a submissão da produção contemporânea às regras do mercado, o desenvolvimento de uma “coerência interna”³⁷ contínua de produção ou a institucionalização desvinculada de “seus pressupostos críticos”³⁸.

Considerando que a arte não se reconhece como tal, e que o meio não esclarece o que é a arte, a liberdade passa a direcionar para um “descompromisso” que acaba por levantar questões voltadas exclusivamente a individualidades. Isso provoca uma desvinculação com a produção, facilitando a manipulação do mercado e redimindo-o de quaisquer acusações, pois o elevar da obra de arte a níveis humanos inatingíveis por seres comuns só contribui para a sua abstenção.

³⁵ Ibid., 2000, p. 221.

³⁶ Ibid., p. 219.

³⁷ Ibid., p. 222.

Nesse caso, não seria de vital importância o papel da educação em arte? Um público educado levará o meio e, conseqüentemente, o mercado a modificar suas regras e os valores por eles considerados. Uma massa populacional munida de referenciais mínimos para o acesso, vale dizer, para a compreensão da arte contemporânea poderia não só diluir o que é apresentado pelo mercado, mas ainda ser crítica à própria crítica.

Muitas vezes o artista é conivente, por lhe ser conveniente a denominação de ‘gênio’; pelo lado mercadológico é ‘consagrado’, mas pelo seu próprio ponto de vista ele não deixa de se considerar um ‘incompreendido’. Ainda segundo Venâncio Filho,

não percebem que ambos estão na mesma posição. A artificialidade “real” em que vive o gênio do mercado é a realidade “artificial” do gênio incompreendido. Um vive a importância arbitrária do seu trabalho, o outro a ilusão dessa importância. Seus lugares sempre poderão ter sido trocados pelo mercado³⁹.

Outro ponto a ressaltar, que comprova aspectos levantados neste trabalho, é o fato de o lugar da arte não ter sido definido. Ela é mantida como objeto de adorno e signo de *status* social restrito a espaços, sob alegação de que a abertura desses espaços geraria um processo de desinteresse, e que isso não é exatamente o necessário para promover a arte que precisa de circulação. Parece ser contraditório, mas é real: o livre acesso destitui o mítico, do qual sobrevive o mercado.

É o que podemos comprovar, a partir de uma visão mais objetiva sobre os espaços nos quais circulam objetos ditos de ‘arte’ em nossa própria cidade, espaços estes que, com a justificativa de abrir-se para a cultura, levam exatamente ao desinteresse, uma vez que não são identificados com valores qualitativos que possam corroborar a suposta intenção. Caso houvesse um mercado, uma história ou ainda uma crítica de arte instituída e voltada para uma projeção pública e social da arte, com certeza os resultados seriam outros, muito mais consistentes.

Dessa maneira, mercado de arte e produção artística se mantêm opostos no mesmo meio, diluindo qualquer possibilidade de diálogo.

Mas, em defesa da nossa arte contemporânea, encontramos suporte nas palavras de Cocchiarale, quando nos fala da nova postura dos europeus e norte-americanos.

Diversamente do que vinha sendo considerado até então, hoje, lá fora, já não se espera mais da arte brasileira uma arte tipicamente tropical, caracterizada por esse clichê, assim

³⁸ Ibid., p. 222.

³⁹ VENÂNCIO FILHO, 2001, p.223.

identificada e acentuada pelo mercado, ou seja, com a noção de que aqui o que vale é festa, preguiça, bananas e praias, índios e mulatas, relacionando-nos sempre às temáticas folclóricas.

Essa posição assumida na arte contemporânea é fruto de uma postura brasileira que visa à incessante busca de informação e, conseqüentemente, de conhecimento, resultando num vigor qualitativo próprio, como resposta à sólida base artística construída nas últimas décadas e herdeiras de um patrimônio experimental bastante forte, que lhe são referências. Como nos diz Cocchiarale, “as novas gerações podem se reportar de modo inteligível e sem qualquer receio: um passado moderno e contemporâneo que poucos países talvez possuam”⁴⁰.

Hoje, teóricos dos países dominantes procuram, na periferia de seus centros, contribuições intelectuais mais profundas, distanciando-se da visão estereotipada que detinha validade até então.

O Brasil, em todas as suas variantes regionais, tende a utilizar-se das raízes populares, extraindo delas embasamento para a sua produção visual e, em muitos casos, sem consistência diante do que é determinado como a verdadeira arte.

Curiosamente, a mesma dificuldade que o Brasil – país da América Latina distante dos centros formadores de critérios artísticos contemporâneos – enfrenta para encontrar o seu espaço no exterior é enfrentada igualmente dentro dos seus limites geográficos. Os mercados, dominados pelo conhecido eixo Rio–São Paulo, vêem em cidades do Sul, do Centro-Oeste ou Nordeste a mesma dificuldade para o reconhecimento dessas regiões como centros produtores de arte contemporânea fundamentada em constantes pesquisas. Vigora ainda a idéia de que Rio e São Paulo fazem arte, e os demais seguem a tendência, pois não conseguem avançar o limite já muito bem posto para que o domínio cultural não seja invadido por qualidades outras que não aquelas referendadas no eixo dominante.

Esse é um problema de hegemonia, que talvez tenha origem na nossa colonização, quando o que vinha da Europa era justamente o que detinha valor qualitativo, qualquer que fosse a obra; outra origem recebia, simplesmente, desconsideração. No entanto, ainda segundo Cocchiarale,

quase duzentos anos de tenso esforço em igualar-se aos padrões europeus, terminaram resultando, não no sucesso dessa empresa imaginária, mas em um modo brasileiro de assimilar, recusar e sintetizar as influências internacionais (modelo que aparece, por

⁴⁰ COCCHIARALE, Fernando. Da adversidade vivemos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque; RESENDE, Beatriz (Orgs.). **Arte latina:** cultura, globalização, identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 100.

exemplo, na Antropofagia modernista de Oswald de Andrade). O fluxo do tempo tornou-se para nós um fator fundamental de abasileiramento de tudo o que vem de fora⁴¹.

Dessa maneira, encontramos, em nossa arte, a brasilidade refletida no que é considerado universal, justamente por ter abraçado, no seu constante crescimento, todas as formas possíveis de representação, adaptando-se à nossa visão singular de mundo. Como diz Herkenhoff: “um ‘Brasil’ acaba sendo ponto de vista, do qual se olha o mundo”, ou “o Brasil existe porque há no Brasil um certo desejo de Brasil, como se unificado por alguma dimensão consensual desse país múltiplo”⁴².

Por causa dessa multiplicidade, encontramos, nesse paradoxo de visões entre Venâncio Filho e Cocchiarale, dois caminhos paralelos e, ao mesmo tempo, comuns ao meio artístico: ambos existem, sem sombra de dúvidas disputando ou sufocando espaços e permitindo diversas visões do nosso cotidiano e enfrentamentos múltiplos que se defrontam com a diversidade aqui eternamente presente.

Cocchiarale afirma que

os entraves fundamentais para o desenvolvimento das artes visuais no Brasil localizam-se não tanto na produção, mas na ausência de um circuito de artes ancorado em um mercado forte, dinâmico e descentralizado, movido por profissionais e destinado a difundir-la e a escolá-la tal como nos países hegemônicos⁴³.

E faz ainda considerações sobre as várias maneiras de atuação governamental quanto à responsabilidade de formação e ampliação do público, de difusão e intercâmbio de informações, nacional e internacionalmente, de formação de pessoal especializado e de apoio infra-estrutural, o que pode vir a contribuir para a atualização do potencial consumidor, que para Cocchiarale ainda não irrompeu

Para o autor, a formação de pessoal deve ser dirigida às questões técnicas básicas, indispensáveis para o bom andamento do circuito de arte. Dessa forma, devem ser treinados técnicos de iluminação, preservação e conservação, e montadores, os quais hoje trabalham desconhecendo princípios técnicos fundamentais. Tornam-se imprescindíveis as condições de infra-estrutura para todo o andamento de um evento, desde a programação, o recebimento, o manuseio e a montagem das obras, até o armazenamento em reservas técnicas, preservação e

⁴¹ COCHIALE, 2000, p. 101.

⁴² HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, 2001, p. 359.

⁴³ COCHIALE, 2000, p. 110.

conservação, havendo também necessidade de noções básicas de museologia e museografia. Tudo isso vem ao encontro do crescimento da qualidade produtiva, deixando de lado o ‘amadorismo’ para dar lugar ao senso profissional.

Como bem diz Salzstein,

de todo modo, daqui para frente as exigências de racionalidade, de profissionalização, de legitimidade cultural junto ao mercado e ao público deverão se cravar de modo incisivo sobre nosso meio artístico. As respostas que este dará a tais exigências permitirão avaliar com exatidão se isso que tentamos reconhecer historicamente como uma experiência moderna e contemporânea brasileira será suficiente para lidar com o novo estado das coisas, que até segunda ordem diz respeito aos imperativos da mundialização dos mercados [...] que a uma efetiva internacionalização da produção cultural⁴⁴.

Do mesmo modo que não estão claros os parâmetros para a produção da obra de arte – nem mesmo critérios estéticos –, também o mercado não possui um referencial claro para se apoiar, prevalecendo a especulação ou o amadorismo, ou, conforme as palavras de Baudrillard encontradas no livro de Maciel, “como a arte atual encontra-se para além do belo e do feio, o mercado, por sua vez, encontra-se para além do bem e do mal”⁴⁵. E o artista acaba ficando submetido, ao mercado e ao público, que em si seria justo; mas, além disso, submete-se ainda a um outro segmento, o dos intermediários.

3.5 O espaço público urbano

Abrir-se para os limites urbanos, para o que está oficialmente fora dos limites restritos à arte, requer momentos de reflexão. Isso porque, ao ocuparmos o espaço público, estamos invadindo o espaço que é de todos e que é por todos entendido como parte de um usufruto comum e fomentador de educação, reflexão, opinião, atitudes, procedimentos, etc., que transparecem na visão urbana global. Essa interação da arte com o público no espaço público é capaz de gerar a troca dos mais diferentes traços culturais, potencializando, tanto nos indivíduos quanto nas diversas comunidades que formam a sociedade urbana, identificações estéticas, sociais, econômicas e políticas.

A arte no espaço público nasceu para provocar e instaurar significações. E, a partir das significações instauradas, descrever a sociedade que vive no espaço urbano, suas formas,

⁴⁴ SALZSTEIN, 2001, p. 385.

⁴⁵ MACIEL, 1997, p. 77

suas opiniões, seus hábitos e suas visões de mundo, traduzindo em um todo as expressões individuais dos artistas que interferem no urbano, o que estabeleceu um quadro singular formado com a pluralidade de vivências.

Detentora de marcas registradas pelo tempo, pelas situações, pela história vivida, a cidade passa a ser conhecida e reconhecida, chegando a manter certos monumentos como pontos de referência dentro do cotidiano dos que a freqüentam, bem como referência para aqueles que dela querem tomar conhecimento.

Spineli diz que

a arte pública foi muitas vezes pensada como elemento aglutinador, alusão simbólica, ponto referencial da cidade no que ela tem de história, de espiritualidade e fantasia – algumas vezes como imagens de ostentação e poder: os obeliscos, as catedrais góticas, as torres; a Torre de Babel era um projeto de arte pública metafórico que possibilitaria ao homem alcançar a divindade e o próprio céu⁴⁶.

Se nos voltarmos para a cidade de Florianópolis, pensaremos na relação com o fantástico, ou o mítico “ilha da magia”. Mas onde é que encontramos esse tipo de referência na cidade? Fatalmente diremos: “não sabemos”. Há por aqui total desconhecimento do que seja arte pública. Pelo menos esta é a dedução a que se chega quando se observa o que temos como representações de arte pública.



Fig. 6. Monumento na Av. Beira- Mar Norte, Florianópolis.
Fonte: **Cena urbana**. Revista Cartaz, n. 3, p.36, 2002.

⁴⁶ SPINELI, João. **Arte pública**: contextualidade social da arte hoje. Disponível em: <www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/artepublica.htm>. Acesso em: 25 jun. 2002.

Em um plano geral, a cidade representa a nossa vida, e como tal deve receber por parte do artista que nela incluirá uma obra a dedicação a um trabalho que venha a ser traduzido por parte do observador como uma reflexão sobre a sua própria vida dentro deste espaço urbano, levando-o a ampliar suas relações de conhecimento, apurando o seu domínio estético, político, social e histórico. Uma obra de arte dentro do espaço aberto revela o próprio olhar urbano, participa como referência da história e sustenta em cada cidade uma individualidade própria. E ainda provoca em seus observadores relações de lembranças, emoções e encontros com o subjetivo muitas vezes negado na constância do seu cotidiano.

Na nossa atual situação de vida, o artista, ao desenvolver um trabalho contemporâneo, acabará por se deparar com situações de conflito e de críticas intensas, pela própria formação dos cidadãos e pela desordenada organização urbana. Segundo palavras de Spineli, “um projeto de intervenção urbana tem como ponto de partida a cidade contemporânea. O paisagismo, o urbanismo, os sons e a própria arquitetura do lugar são continuamente redesenhados (pela própria ‘evolução’ e algumas vezes pela ‘involução’ das cidades: poluição, trânsito), cruzando-se nas diversas linguagens e suportes artísticos”⁴⁷.

Um modo de amenizar as diferenças entre o passado e a contemporaneidade seria provocar o entendimento do desenvolvimento de formas do passado em que a história fosse peça fundamental, pois, através do desenvolvimento comparado, nossa experiência se modifica e as relações acabam por diminuir as diferenças encontradas no tempo e no espaço, auxiliando-nos na compreensão do que surge de novo.

Hoje, mais do que condições para encravar monumentos em praça pública, são-nos oferecidos outros meios para a concretização de projetos, e é a partir desses meios que a arte pública entra em embate para poder sobreviver e se mostrar verdadeira.

Esse interesse deixou de ser exclusivo dos artistas e passou a ser também de outros envolvidos com arte, como por exemplo arquitetos, críticos de arte e gestores culturais. Podemos chamá-los de atravessadores do meio artístico, pois transferem para si o domínio de mercado e o poder de decisão e julgamento sobre o que deve e o que não deve ser exposto ao olhar público e, em conseqüência, abolem ou usam o artista. Como no mercado de arte as regras são impostas, vencem aqueles que seguem tais regras e se abstêm de maior envolvimento com princípios éticos. Mais uma vez o capital vence, e a cidade sofre as conseqüências, perdendo em qualidade.

⁴⁷ SPINELLI, 2002.

Nossa cidade não detém sozinha esse problema, pois a maioria delas também o sofre, o que desperta uma certa preocupação atual e mundial. A partir de programas em universidades e simpósios, a idéia de qualificação da arte urbana e a função pedagógica que ela exerce no contexto da cidade vêm se desenvolvendo. Segundo Floriano,

desde os anos 60 surgiram na França e Alemanha leis de incentivo para obras de “arte pública”, servindo de modelo para outras partes do mundo. Muitos arquitetos começaram a incentivar a inserção de obras de arte em seus projetos e eles mesmos passaram a atuar como promotores de artistas e também como criadores⁴⁸.

O que veio a gerar mais problemas foi o fato de a questão econômica e política passar a ditar o poder de decisão, substituindo assim o valor artístico e simbólico pelo aspecto decorativo ou até mesmo alegórico. Outro problema surgido é o da valorização de interesses individuais em detrimento do coletivo, que acaba por ficar desconfigurado diante do espaço estabelecido.

Muitos projetos deram e continuam dando certo em cidades diversas, e em situações também bastante próprias, como Curitiba, Porto Alegre ou Itajaí, cidades em que, como diz Floriano, “artistas por meio de uma curadoria são convidados a intervir”⁴⁹. Ou ainda em projetos de interferência como “Arte/Cidade” em São Paulo, que, nas palavras de Brissac,

não visam um marco mas, sim, introduzir novas possibilidades de percepção das situações através das relações com as diferentes escalas envolvidas e com os diversos processos urbanísticos e sociais implicados, as sucessivas reestruturações espaciais e as distintas formas de ocupação⁵⁰.

Nesse projeto, a intenção é evitar que as locações sirvam apenas de contexto, ou simples ilustração de situações. Como resultado desse tipo de projeto, temos a descentralização, pois a cidade passa

a ser um grande espaço para exposições, substituindo as galerias e museus na função de receber o público apreciador de arte que, envolvido num percurso direcionado, entra em contato com novos padrões perceptivos, instigadores de novas relações entre o vivido e o que é proposto. Entretanto, propostas eventuais como essa não fazem parte do usual nas cidades, e além disso são projetos que não passam a integrar-se definitivamente elas, tornando-se então uma outra possibilidade de interação com a comunidade.

⁴⁸ FLORIANO, César. Arte pública. **Revista Cartaz**: cultura e arte, Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, p. 37, 2002.

⁴⁹ Ibid., p. 37.



Fig. 7. ROZICKI, Antônio. Título desconhecido.
Rua Frei Caneca, Florianópolis. fot. Favero, Sandra.

O que nos importa no momento é a situação que vem se apresentando, uma vez que se correlaciona com esta pesquisa: o papel da arte pública como formadora de paradigmas estéticos da comunidade. Como tornar os espaços públicos mais ricos em valores artísticos, destituindo-os do aspecto decorativo que nos vem sendo apresentado?

Sem nos atermos à questão de gosto, preocupamo-nos com as condições em que são apresentadas ao público as propostas ditas de arte pública. Temos em Florianópolis uma Lei Complementar que permite um acréscimo de 2% no índice de aproveitamento das taxas de ocupação dos edifícios, desde que seja apresentada uma obra de arte nas paredes externas ou no afastamento frontal da edificação. Uma comissão analisa e seleciona as propostas apresentadas ao órgão municipal responsável, e a seguir o projeto pode vir a ser implementado. Acontece, no entanto, uma certa violação dos direitos dessa comissão, quando prevalece o interesse econômico tanto dos empresários envolvidos, que querem baratear as ofertas, quanto por parte dos artistas, que, ao analisarem o lado financeiro, pecam por abrir mão dos princípios que deveriam direcionar seus trabalhos e acabam por apresentar soluções, no entendimento dos empresários, eficazes para a solução do projeto.

Segundo Floriano, “temos que aprimorar as atribuições dessa comissão, reafirmando o foco de interesse na qualificação do espaço público e não somente no interesse econômico, dos artistas e empresários”⁵¹.

⁵⁰ BRISSAC, Nelson. Intervenções em megacidades. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz (Orgs.). *Arte latina*: cultura, globalização, identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 234.

⁵¹ FLORIANO, 2002, p. 37.

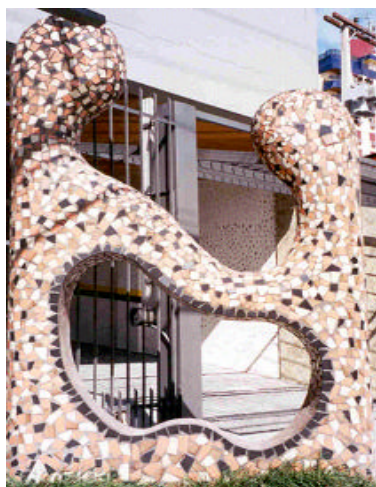


Fig. 8. ROZICKI, Antônio.
Título desconhecido. Rua
Almirante Lamago, Florianópolis.
fot. Gaspar, Débora.

Com relação ao trabalho dessa comissão, há um aspecto a ser destacado: o da necessidade de divulgação da existência dessa Lei no meio artístico. Já que apenas algumas pessoas têm conhecimento dela, o que ocorre é a empresa propor a obra de um desses artistas à comissão; a comissão então rejeita a obra; o artista refaz ou cria outra; e assim sucessivamente. Uma espécie de concorrência a partir da participação de um número maior de artistas modificaria o cenário, e isso depende apenas de divulgação. Por outro lado, muitos artistas se negam a entrar nesse mercado pela própria situação em que ele se apresenta, ou por outros motivos de natureza pessoal.

Na visão de uma empresária envolvida com projetos, destacamos sua fala, que esclarece bem o terreno no qual a arte se expõe: “depende do empresário ser um mecenas ou um mercenário no processo de escolha de artistas e obras de arte, assim como o artista pode ser ou não um prostituto da arte”⁵².

Devemos considerar a cidade como um espaço democrático. Entretanto, a instância pública que determina o que pode e o que não pode vir a ser edificado tem por obrigação cercar-se de profissionais gabaritados para exercer criteriosamente a função, para que isso resulte em intervenções de qualidade e instauradoras de uma visão cultural consistente e pertinente à função pedagógica que essas obras exercem no espaço urbano.

Afinal, ao expor trabalhos, mesmo que justificando aproveitamento de espaços, estaremos sempre colocando em evidência os valores culturais que compõem nossa sociedade.

Caso não se queira a classificação de mero adorno, necessitamos manter abertas as possibilidades de resoluções pertinentes ao que se propõe a oferta ‘arte pública’. Ou seja, apresentando valores artísticos que contribuam para aprimoramento estético por parte dos públicos que freqüentam a cidade.



Fig. 9. MOURA, Max. *Árvore*, 1996.

⁵² KLOCK, Cleide. Cena urbana: estranha galeria a céu aberto. **Revista Cartaz**: cultura e arte. Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, 2002, p. 37.



Fig. 10. GAIAD, Paulo.
A floresta e a cidade. 1996.

E isso se pensarmos em termos imediatos, uma vez que o que já vem acontecendo em cidades engajadas no movimento de globalização é a total estruturação da cidade para receber em seu circuito urbano movimentos artísticos inteiros, para integrá-la, como um grande museu, a atividades culturais que possam vir a desenvolver o aspecto turístico, no nosso caso muito bem provido de belezas naturais. Desse modo, as cidades passam a integrar o circuito internacional de arte, gerando, segundo Brissac, “a mesma mobilidade de circulação do capital financeiro”⁵³.

Ainda de acordo com Brissac, com a reestruturação das cidades, altera-se o modo de inserção da arte, que se abre para grandes espaços de exposição. Os grandes museus tornam-se franquias e são instalados nas cidades, trazendo investimentos que auxiliam em projetos de re-desenvolvimento, como no caso do Guggenheim Museum, na cidade de Bilbao, na Espanha. Agindo diretamente sobre as estratégias administrativas e direcionando a arte pública para uma relação de colaboração com o desenvolvimento urbanístico, diferentemente do que hoje é visto, essa nova proposta apresenta a arte voltada para situações de integração, em um novo padrão de política pública, estruturada a partir de investimentos maciços privados. Para Brissac, “isso significaria a possibilidade de ampliar o espectro das políticas públicas, diversificando o repertório de ações do planejamento urbano. Um contraponto aos programas institucionais de desenvolvimento e revitalização, pautados em geral em obras de infra-estrutura e investimentos tradicionais e consolidados”⁵⁴.

Estamos, então, ainda a passos lentos na tentativa de aproximação e entendimento da arte quanto ao relacionamento com o público constituinte do espaço da cidade. Ou seja, estamos desconectados com o tempo, correndo em busca de soluções que possam amainar as dificuldades enfrentadas por todos os apreciadores e produtores de arte.

3.6 O uso público dos espaços privados

⁵³ BRISSAC, 2000, p. 246.

⁵⁴ BRISSAC, 2000, p. 247.

Este estudo não se restringe à análise dos dados oferecidos pelos espaços institucionais, uma vez que, além de tudo, não só os espaços públicos são públicos. Isso quer dizer, sim, que existem espaços institucionais inseridos em organizações públicas destinadas a outros fins ou mesmo destinadas especificamente a divulgar e promover a arte. Mas existem outros espaços na cidade usados para exposições de arte que são privados porque não se trata de entidades governamentais; são propriedades particulares, pois têm proprietários específicos, no entanto, como são abertos ao público, como cobram (ou não) ingressos e como esse público pode até ser mais numeroso, já que se dirige ao local com outros objetivos, há um uso público também nesses espaços. Assim, o uso público de espaços privados faz com que não só os espaços de exposição públicos sejam públicos. Saímos, então, em busca de outros espaços públicos que concorrem com os espaços institucionalizados na divulgação dos ‘valores culturais’, ou de critérios estéticos, restringindo-nos apenas às artes plásticas.



Fig. 11. Espaço Cultural Angeloni. Fot. Favero, Sandra.

Quando se fala de artes plásticas está-se falando necessariamente de imagens. E quando se fala de imagens pode-se, então, olhar para tudo o que nos cerca e que não é necessariamente ‘arte’. É neste ponto que se quer chegar: decidimos sair para ver o que se passa ao nosso redor e sobre o qual não detemos controle; afinal, as instituições cumprem o seu papel e em contrapartida recebem uma certa ‘fiscalização’ por parte do público interessado. Entretanto, quando a visão se amplia, enxerga-se muito mais, e o que se vê muitas vezes não é exatamente aquilo que gostaríamos de estar vendo e criando consciência. A decisão tomada nos levou ao encontro de diversas situações já há algum tempo estabelecidas em locais de comércio por empresas particulares que não trabalham como galerias de arte, mas que cedem seus espaços para divulgação, justificando-se como promotores culturais. Entre esses espaços estão

supermercados, shoppings, bancos, empresas de telefonia, ruas, praças, monumentos, ‘feiras’ do centro da cidade e dos bairros de Santo Antônio de Lisboa e Lagoa da Conceição durante os finais de semana, galerias de arte e moldurarias que expõem em grandes vitrines as obras que comercializam, restaurantes, bares, confeitarias, lanchonetes, lojas de decoração, lojas de móveis que usam o próprio espaço para divulgação e comercialização de obras sem critérios de avaliação qualitativa e ainda aproveitam as obras para ‘decorar’; tudo instaurado para o ‘benefício dos artistas’.

Todos esses espaços dispõem de um público-alvo bastante variado; tanto é a diversidade dos fins a que se destinam que, podemos dizer, acabamos induzidos a ver qualquer tipo de ‘imagem criativa’ sem que tenhamos possibilidade de escolha. Na verdade, essas ‘imagens criativas’ impõem a sua presença, e o que acaba por acontecer é que esse público-alvo as assimila como imagens que dispõem de valores estéticos adequados, mesmo que na maioria das vezes isso não ocorra. Ou pior, essas ‘imagens criativas’ acabam por confundir o público, levando-o a avaliar todas as obras que vê pela cidade como meros objetos decorativos, ou ainda pior, todos como Arte, o que contribui para o fortalecimento da valorização negativa das artes plásticas.

As grandes empresas que dispõem de departamento de marketing a ele transferem o encargo de selecionar e aprovar os trabalhos que serão expostos em períodos exclusivos, ditados em um calendário previamente agendado. No entanto, o que percebemos é que também nesses casos as escolhas são feitas por pessoas despreparadas para a função, sem critérios avaliativos que possam beneficiar uma seleção mais criteriosa, atenta a valores qualitativos das obras, pois é cobrado do artista apenas um breve currículo, algumas fotos de trabalhos que poderão vir a ser expostos e a técnica utilizada. A falta de determinação e esclarecimento público quanto ao tipo de arte que está sendo exposta, se é profissional ou não, e também o descaso para com a montagem das exposições são fortes componentes para que o público sustente conhecimentos primários no que concerne à arte, mantendo-se desinformado, desestimulado, depreciando o que vê e formando interpretações impertinentes, levando a comentários como: ‘eu também faz isso!’.

Os artistas, então, sem voz e sem poder, acabam por aceitar as regras apresentadas por tais empresas, concordando com os padrões de julgamento, pois afinal é um espaço para mostrar suas produções. Mesmo sendo pequenos, improvisados em saguões, sem espaço para distanciamentos propícios para a visualização, esses espaços têm um público garantido, muitas

vezes maior do que nos espaços institucionais, os quais também são um pouco mais exigentes em termos de proposta artística e de currículo.

Ao destacar primeiramente os fatores negativos desses espaços, procuramos levar em conta que eles participam diretamente, sem nem sequer ter conhecimento, da educação estética de toda uma população. A intenção que demonstram, de colaborar para o ‘engrandecimento cultural’, só vem trazendo danos no que se refere à assimilação de conteúdo de toda uma cidade, disposta ou não a receber essas imagens que surgem muitas vezes do nada, mas que estão dizendo: ‘vejam-me, eu estou aqui, eu sou arte!’.



Fig. 12. Convite para exposição nas Livrarias Catarinense, 2001.

No entanto, nem tudo é negativo no que diz respeito aos espaços privados de caráter público. Como pontos considerados positivos, destaca-se, em primeiro lugar, a possibilidade de artistas que ainda não conseguiram entrar em um círculo profissional praticarem um relacionamento mais aproximado com situações concretas da vida de um profissional, relacionando-se com um determinado público, recebendo deste *feedbacks* que possam fazê-los ampliar os seus universos artísticos. Em segundo lugar, a existência desses espaços favorece o despertar da atenção dos interessados, gerando discussões para a melhoria da qualidade do que está sendo levado a público. Outro aspecto é que a grande vitrine que é a cidade acaba por trazer

à tona, mesmo com ressalvas quanto à qualidade e aos valores, as artes plásticas, antes mantidas em espaços restritos, para não dizer íntimos, direcionadas apenas a um limitado número de pessoas que, como agora, só viam nela motivos decorativos. Por último, uma grande quantidade de espaços abertos ao artista e à arte gera um clima favorável; nunca foram vistas tantas telas, tantas exposições na cidade de Florianópolis, nem tantos espaços abertos para o artista; isso, no final, é bom se considerarmos que é a partir da possibilidade de mostrar, educar, refletir, discutir, crescer em torno de questões que envolvem as artes plásticas, que o público passará a formar um senso crítico com valores estéticos qualitativos no contexto da contemporaneidade.

O crescimento de interesse por arte está posicionado entre valores positivos e negativos, pois o interesse não requer conhecimento e sim identificação com aquilo que está sendo percebido pelo público, o que aponta então para a possibilidade de uma interpretação equivocada sobre a real intenção do que deveria ser o verdadeiro sentido da arte. E assim a arte é levada para o sentido decorativo, um espaço curto de identificação, mas que acaba por causar grande confusão em sua definição, se é que podemos defini-la.

Acreditamos que a maior dificuldade está no discernimento entre o que é decorativo, com o qual o público se identifica já de longa data, e o que é arte. A confusão se instaura de imediato, principalmente no que tange à arte contemporânea, quando o público não está preparado para receber a mensagem proposta pela obra; ela se torna limitada e acaba por bloquear qualquer tipo de argumentação que possa justificar a sua existência.

Um grande exemplo pode ser visto nas ruas, ao nos depararmos com inúmeras obras em frente a edifícios, residenciais ou não, que receberam obras ditas de arte (em alguns casos, arte, sim) como complemento estrutural, configurando-se, assim, a falta de coerência com a proposta da Lei, que é de abrir espaço para manifestações artísticas. A visualidade provocada por tais obras esbarra na falta de valores criteriosos que possam discernir diferenças entre obras que dispõem de um caráter decorativo de obras que evidenciam na sua presença valores significativos inseridos na concepção artística.

3.7 O papel da mídia impressa

Ao promover um levantamento sobre os motivos que levam um determinado público a interessar-se por esta ou aquela determinada obra, estamos procurando justificativas para tanto.

Essas justificativas manifestam-se de diversas formas, principalmente por meio daquelas que nem sequer imaginamos que possam existir, pois não fazem parte de nosso cotidiano. Mas elas existem e se colocam em forte disputa com todos os meios oficiais de promoção, informação e transferência de conhecimentos. Foram estabelecidas justamente num nicho desconsiderado por parte dos que pensam e vivem a arte dentro dos padrões intelectuais, aglutinando uma parcela de interessados destituídos de conhecimento a respeito, mas que de alguma maneira encontram no processo do fazer artístico uma grande identificação e satisfação; caso contrário, os espaços não estariam tão repletos de seus resultados. Basta olharmos à nossa volta.

Onde é que o público vai encontrar alguma indicação mais especializada do que é arte, senão em livros? No entanto, existem ainda outros fatores que ditam valores estéticos e que são merecedores de referência neste trabalho, uma vez que ressaltam a urgência de atitudes mais ostensivas por parte daqueles que discutem, vivenciam e trabalham diretamente com arte. É o que podemos observar em revistas publicadas no país e encontradas em qualquer banca de jornal, a preços relativamente caros, se formos pensar em termos de qualidade no assunto a que se propõem.

Com raríssimas exceções, essas revistas acabam promovendo um critério equivocado relacionado com o fazer artístico, ao mostrarem, mediante ilustrações e textos primários, como é que se pinta isso ou aquilo, deste ou daquele jeito, para que você “revele o artista que há em você”⁵⁴. Como exemplo, podemos citar algumas chamadas dessas revistas, tais como: “Pinte seis das maiores obras-primas dos mestres Leonardo da Vinci, Rembrandt e Michelangelo”⁵⁵; “O olhar mais famoso da história da pintura! – Avance mais um passo, exaltando a obra Mona Lisa, pintada por Leonardo da Vinci durante a renascença”⁵⁶; “Cinquenta e seis guias de cores evidenciam o estilo brasileiro de pintura”⁵⁷; “Pinte telas clássicas, espatuladas e contemporâneas”⁵⁸; “Abstrato e moderno – opções para pintar sem errar”⁵⁹; “Modelos para você riscar, pintar e viajar pelos caminhos da imaginação”⁶⁰; “Lições de pintura – aprenda como obter o tom da pele humana com técnicas de estilo inconfundível”⁶¹; e outras em que se destaca o

⁵⁴ REVISTA GALERIA EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 11. Capa.

⁵⁵ REVISTA PINTURA EM TELA, São Paulo: Editora On Line, n. 13. Capa.

⁵⁶ Ibid., p. 13.

⁵⁷ REVISTA GALERIA EM TELA, São Paulo: Editora On Line, n. 20, Capa.

⁵⁸ REVISTA GALERIA EM TELA, São Paulo: Editora On Line, n. 20, Capa.

⁵⁹ REVISTA GALERIA EM TELA, São Paulo: Editora On Line, n. 10, Capa.

⁶⁰ REVISTA BIA MOREIRA: o bía-bá da pintura, Londrina: Editora JCBM, ano III, n. 21, 2000, Contracapa.

⁶¹ REVISTA FIGURAS HUMANAS EM TELA, São Paulo: Editora On Line, n. 9. Capa.

direcionamento para uma completa negação de tudo o que se entende por arte e tudo o que dentro de uma escola deve-se promover.

O material apresentado nessas edições revela-se como a mais precária forma de satisfazer objetivos claros de extorsão financeira, uma vez que, ao comprar um exemplar que promete tudo, e ao obter um resultado avaliado como ‘positivo’, o usuário segue comprando e se auto-estimulando através destas leituras, concluindo que é maravilhoso entrar neste fantástico mundo das telas. Além de tudo, essas revistas indicam todo o material que deve ser utilizado para se conseguir este ou aquele efeito de sombra, luz, etc., e que, afinal, a composição requer que seja especificamente esta determinada marca que se encontra nesta ou naquela determinada loja.



Fig. 13. TRINDADE, Jaime. Releitura e execução. Fonte: Revista Pintura em Tela, nº 13.

Esse ‘serviço de utilidade pública’ pode ser encontrado na primeira página de uma dessas edições, onde se pode ler o seguinte: ‘Fornecedores de tintas e materiais ideais para pinturas sobre tela’⁶², ou ainda “Os lápis dermatográficos utilizados para a composição da página 14 podem ser encontrados nos seguintes revendedores: [...]”⁶³.

⁶² REVISTA FIGURAS HUMANAS EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 9. Editorial.

⁶³ Ibid., p. 9.

Não aceitar isso como verdadeiro talvez possa provocar em alguém estímulos para a reversão de tal quadro. Não é possível que ainda hoje se acredite no milagre do talento, da inspiração e dos materiais utilizados para que uma obra de arte se faça presente e motivo de exaltada admiração.

A concepção de que o artista é um ser dotado de ‘dom’ ou de ‘genialidade’ afastou as artes do público, principalmente pela influência da religião católica, tanto nas escolas quanto na vida dos cidadãos. Somam-se a isso os motivos sociais e políticos que impulsionam há séculos o desenvolvimento do intelecto, principalmente na área científica, em detrimento do desenvolvimento de habilidades e destrezas, direcionadas apenas para produtos manufaturados. Isso gera um conflito muito claro, hoje, entre o artesanato e a arte. O que talvez justifique também a presença de tantas mulheres envolvidas neste meio, haja vista a diferenciação que era feita na educação escolar e familiar das pessoas do sexo feminino, refletida até hoje na estrutura cultural.



Fig. 14. SORACE, Alessandra. Criação e execução.
Fonte: Revista Figuras Humanas em Tela, n.9.

Ao transcrevermos os textos abaixo, exemplificamos e ao mesmo tempo fazemos refletir sobre o dito acima:

é bom demais a sensação de vitória, vi que através do nosso esforço (Equipe Biônica) e do acúmulo de trabalho, alcançamos o objetivo do Método Biônico, que é fazer de você uma artista livre, com seu próprio estilo, sem a imposição do meu. Se Deus nos criou com sentimentos, gênios e gostos variados, não precisamos nos expressar da mesma forma, pois a arte de pintar é a mais pura expressão do interior do artista. Com a graça

de Deus, quero continuar sendo sua companhia, orientando-a e aprendendo com você por muito tempo⁶⁴.

E mais:

esta edição de releituras em tela é exemplo de sua disposição para com desafios. “Há uma resistência entre os pintores em reproduzir grandes mestres. Em uma escola de pintura, você copia qualquer gravura ou até mesmo o seu professor. Proponho-me a incentivá-lo a pintar releituras de obras famosas com o intuito de exercitar o aprendizado, sem envolver a verdadeira técnica utilizada no passado. Parto, inclusive, do pressuposto de que para ser um bom artista é preciso estudar a arte da Renascença para depois atualizá-la de acordo com nossa sensibilidade”, detalha Jaime⁶⁵.

Ou ainda: “Temos certeza que depois desta pesquisa, suas telas ficarão de cara nova, completas e atraentes o suficiente para incentivá-lo a pintar com determinação”⁶⁶.

Temos de ressaltar a importância do que foi dito acima, na verificação de que não estamos confundindo esse material impresso com revistas de artesanato (ou algo semelhante) que, são, impressas para artistas plásticos.

Qual é, então, o encaminhamento para a mudança desses conceitos? A arte não é uma brincadeira. Não é o que evidenciamos acima, um estado de graça, depósito de recreação para aqueles que nada têm a fazer e pensam que, a partir de alguns pincéis, tintas e algumas telas, descobrirão a arte. Talvez encontremos em Dondis⁶⁷ um caminho: “os juízos relativos ao que é factível, adequado e eficaz na comunicação visual foram deixados ao sabor das fantasias e de amorfas definições de gosto, quando não da avaliação subjetiva e auto-reflexiva do emissor e receptor...”

A existência dessas revistas comprova que há público interessado; o que não há é gente com perfil capaz, disposta e aceita por essas editoras a levar adiante propostas direcionadas para a arte como objeto de reflexão de vida, que envolve, sim, muita técnica, mas que antes de tudo não se realiza a partir de uma fórmula. Essas editoras, potencialmente aptas a dar um retorno qualificado e transformador para o público, estariam contribuindo enormemente para a instauração de uma modificação profunda na maneira de dialogar com as questões que a arte envolve. Afinal, se são capazes de permanecer anos a fio lançando edições e convencendo com o

⁶⁴ MOREIRA, Bia. Parabéns Mamães. **Revista Bia Moreira: o bia-bá da pintura**, Londrina: Editora JCBM, ano III, n. 21, p. 3, 2000.

⁶⁵ BUCCINO, Rosa. **Revista Pintura em Tela**. São Paulo: Editora On Line, n. 13, p. 3. Editorial.

⁶⁶ BUCCINO, Rosa. **Revista Pintura em Tela**. São Paulo: Editora On Line, n. 10. Editorial.

⁶⁷ DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997, p. 17.

que apresentam, com certeza conseguiriam atingir um maior público aprofundando as questões técnicas e estéticas a que se referem.

Estar a par de todos esses acontecimentos que tangenciam as artes plásticas reforça insistentemente a análise proposta por este objeto de pesquisa. Valores institucionalizados brigam e disputam sem muito conhecer o ambiente com o qual interagem. Distanciar-se um pouco e procurar enxergar exatamente aquilo que se apresenta aos nossos olhos pode ser objeto de transformação. Contudo, o começar requer conhecimento, e este se adquire com meios próprios, monitorados por pessoas preparadas para tal, que estão, muitas vezes, em locais totalmente descompromissados com sua capacitação, e que, no entanto, poderiam ser mais bem aproveitadas nos espaços aos quais nos referimos.

Tradicionalmente, no Brasil, a preocupação e a responsabilidade com o preparo da maioria da população para o acesso aos bens estéticos, entre eles as artes plásticas, têm sido assumidas pela escola formal. E diversos estudos têm sido desenvolvidos, voltados para nossa realidade, ocupando-se de questões, tanto teóricas quanto metodológicas, acerca de arte e de estética.

Nesse campo destaca-se, inicialmente, Ana Mae Barbosa, pioneira na área e sua primeira doutora, grande articuladora política, fundadora e presidente durante anos da Federação de Arte-Educadores do Brasil. Outros importantes estudos voltados ao ensino de arte no Brasil foram e são desenvolvidos por Anamélia Bueno Buoro, Miriam Celeste Martins, Ana Claudia de Oliveira e Analice Pillar.

Em Santa Catarina, Sandra Ramalho e Oliveira apresenta-nos em sua pesquisa uma fundamentação para uma pedagogia estética, em que se configuram o caráter estético nas diversas criações humanas presentes no cotidiano, as rupturas do artístico com as normas estéticas e o ensino da arte destinado à educação básica, global, e não a uma profissão artística específica. Sua visão propõe uma concepção estética que enfoca a expressão artística como apresentação da vida concreta e portadora de todas as características do real, disponibilizadas no cotidiano das pessoas, promovendo condições para o desenvolvimento estético do público fruidor.

Essa visão corresponde a um aglutinado daquilo a que nos referimos até então, em que os valores encontrados no cotidiano contribuiriam e se tornariam enriquecidos, uma vez que a educação a partir de um olhar estético abriria possibilidades de transformação da visão do

concreto. Ou seja, o que o público, envolvido nas suas necessidades imediatistas de consumo e massificação, manifesta hoje como entendimento da realidade teria uma enorme transformação, uma vez que passaria a mergulhar para dentro de si e, em seguida, transferiria a sua individualidade para as relações sociais, visando a um bem comum, em que houvesse uma maior aproximação com valores do ser como um todo.

A sinalização existe, como já pudemos comprovar; afinal, os espaços estão aí. Mas o que está faltando não seria um pouco de humildade e desprendimento de valores culturais arraigados? O que mais estaria faltando para a transformação dar um passo à frente e finalmente podermos encontrar no ambiente que freqüentamos os valores tão discutidos e almejados por todos aqueles que têm nas artes plásticas o seu grande e maior interesse?

Assim, queremos deixar registrado que não desconhecemos a importância do ensino de arte nas escolas. Ao contrário, o sistema escolar, devidamente organizado, consiste em uma rede própria ao atendimento da maioria da população em relação a qualquer conteúdo, inclusive os artísticos.

No entanto, neste trabalho, nosso enfoque recai sobre outro tipo de educação do olhar, uma educação informal, ao destacar as diversas fontes formadoras de opinião, algumas profissionais e outras leigas.

Trata-se das diversas instâncias comunitárias que, ao propor certos padrões visuais, paradigmas estéticos ou propostas artísticas à população em geral, no seu cotidiano, estão agindo pedagogicamente sobre o público. Essas instituições estariam cientes de seu poder de persuasão, de sua responsabilidade social?

“Tal pai, tal filho”, diz a sabedoria popular. Parafraseando: “Tais formadores de opinião, tal público de arte”. Para tanto, vejamos o que esse público diz.

CAPÍTULO 4 A PALAVRA DO PÚBLICO

A interferência na realidade foi feita mediante questionários aplicados em diferentes segmentos de público de duas exposições, uma de arte moderna, ocorrida entre os dias 13 de setembro e 15 de outubro de 2000, intitulada “Muito além de Marte: o universo de Meyer Filho”; e outra, de arte contemporânea, ocorrida entre os dias 10 e 22 do mês de setembro de 2002, denominada “EXTRA! 1”, com trabalhos produzidos por alunos e professores do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

É importante ressaltar que essas exposições distinguem-se não somente pelas características artísticas como também pela forma de produção e apresentação, dentro do espaço do Museu de Arte de Santa Catarina, localizado em Florianópolis.

A primeira exposição foi realizada com a curadoria da filha do artista Sandra Meyer Nunes e contou com a participação de uma produtora, a Áprika Produções em Arte. A produtora incumbiu-se de fazer uma ampla divulgação na mídia, além de produzir material de divulgação da obra do artista por meio de agendas, camisetas, entre outros materiais, os quais eram vendidos num estande especialmente montado para o evento, parte integrante daquela mostra. Outra preocupação foi com a ocupação de todo o espaço do museu, transformando-o em um imenso cenário caracterizado, no qual, além das obras, documentos históricos e depoimentos gravados do artista foram inseridos, o que provocou reações diversas no público, principalmente nas crianças, que encontravam ali um espaço lúdico e integrador, repleto de cores e formas que instigavam e estimulavam a identificação. Outra característica da mostra foi a participação de monitores treinados. Havia ainda, dentro desse espaço, uma praça de alimentação e um cantinho especial, ornado com enormes bonecos de espuma, representando figuras do mundo fantástico de Meyer Filho, onde as pessoas, principalmente crianças, podiam se deter por alguns momentos, mergulhar nas imagens que viam e fazer uma espécie de releitura de alguma obra com a qual tivessem alguma identificação ou tivessem lhes chamado mais atenção. O resultado foi surpreendente para a cidade: mais de 12 mil pessoas passaram pela exposição, batendo recordes de público naquele museu.

A segunda exposição, coordenada por uma professora de Centro de Artes da UDESC, Nara Milioli Tutida, contou com a curadoria de Fernando Lindote, artista/curador, especialmente

convidado para o evento. Ao contrário da primeira exposição, esta se realizou com pouquíssima divulgação e tinha como propósito, num limitado período de dez dias, mostrar a produção de professores e alunos do Departamento de Artes Plásticas da UDESC durante o ano de 2002, incluindo a homenagem a um ex-professor, Geraldo Mazzi, o qual desenvolveu um trabalho na técnica da serigrafia especialmente para o evento. Houve palestras com curadores (Ricardo Resende, Fernando Cocchiarale e Charles Narloch) e com artistas contemporâneos (Eduardo Frotta, Elida Tessler e Daniel Acosta); um debate com o diretor do Museu, João Evangelista Filho, e do crítico de artes catarinense João Otávio Neves Filho, conhecido como Janga; além de uma palestra sobre o modernismo no Brasil, proferida pelo professor da UFSC Raul Antelo. O objetivo foi promover o debate sobre o assunto, bem como obter informações atualizadas de experiências externas às do meio universitário com relação à arte contemporânea.

Ocupando também todo o espaço do museu, a exposição foi dividida em núcleos de aproximação, por assim dizer, de temas, que pudessem promover um diálogo entre as obras e o público. Este, na verdade, não teve uma presença com tanta expressividade quanto à da primeira exposição por nós analisada, apresentando-se com pouca significação numérica, mesmo porque não foi organizada com intuito promocional. Isso consiste em uma incoerência: se por um lado se lamenta a falta de compreensão, de parte do público, em relação à arte contemporânea, por outro lado, oportunidades que poderiam servir para estreitar esse distanciamento, como esta, são egoisticamente restritas às presenças dos já iniciados.

4.1 A singularidade de Meyer Filho

Para ultrapassar o caráter regional da obra de uma das exposições cuja resposta do público foi analisada, cumpre registrar alguns aspectos sobre o artista Meyer Filho e seu trabalho, embora no meio específico ele seja reconhecido para além do Estado de Santa Catarina.

E, diante da necessidade de abordar, por meio de algumas palavras, a obra de Meyer Filho, consideramos ser pertinente citar Chauí:

Merleau-Ponty assinala que o problema da arte moderna não é o surgimento do indivíduo, mas o da comunicação com o Ser sem o apoio numa Natureza preestabelecida e fonte de paradigmas, de uma saída da inerência e da fruição de si para

aceder ao universal através do particular, encontrando na particularidade (o estilo) o meio para dar a ver e a conhecer a universalidade (a obra)¹.

Podemos relacionar a Meyer Filho o dito acima, se considerarmos a singularidade com que esse artista transpôs o seu espaço interior para o tempo vivido dentro das artes plásticas, numa fase em que o Brasil não havia ainda definido sua plena brasilidade. O país foi descobrindo a sua modernidade aos poucos, com a ajuda do próprio Meyer Filho, que aqui em Florianópolis a instaurou, juntamente com outros pioneiros.

Ernesto Meyer Filho nasceu em Itajaí, Santa Catarina, no ano de 1919 e faleceu em 1991, em Florianópolis.

Ele manteve a constância de temáticas, dentro das características da herança colonial regional fortemente marcada, durante a trajetória de toda a sua obra (exemplos nas figuras 15, 16, 17, 18) como: “O Galo”, “Boi-de-Mamão”, “Fundo de Quintal”, “Os Siderais” e “O Erótico”, inserido na atmosfera ‘mito-mágica’ e ‘fantástica’ da Ilha de Santa Catarina, fazendo dela um uso próprio e característico, independentemente de tendências temporais. Assim, transferiu para a sua obra, através de seu olhar de artista, a sua interpretação do indizível panorama mental que é a expressão artística, produzindo interessantes diálogos que se tramam entre a razão, a imaginação e a emoção.

Na opinião de Sandra Meyer, “Ele viu coisas que ninguém viu, e propôs sua existência de forma singular, por isto uma ‘obra viva’ dita ‘tão pessoal’, impossível de ser enquadrada em escolas e movimentos mais datados”². E escreve ainda no folder da última retrospectiva do artista e que faz parte desta pesquisa: “dizem os críticos que este demiurgo das cores e das formas, ilustre representante da arte mito-mágica catarinense, soube como ninguém ser universal reinventando o regional”.

Meyer Filho procurou, através da linguagem, romper padrões estéticos, como comprovam suas próprias palavras extraídas de Lins: “Em minhas obras de arte coexistem, irmamente, sem se chocarem, o primitivismo, a ingenuidade, o surrealismo, e o realismo

¹ CHAUI, Marilena. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 467.

² MEYER, Sandra. **Muito além de Marte: o universo de Meyer Filho**. Florianópolis: TelescBrasil Telecom /MASC, 2000. Folder.

fantástico, sendo uma mescla de tudo isso, sem jamais perder sua autenticidade. É o meu cunho pessoal”³.



Fig. 15. MEYER FILHO. S/ Título, 1977.



Fig. 16. MEYER FILHO. **Maricota surrealista**, 1985.



Fig. 17. MEYER FILHO. **Galo galático**, 1990.



Fig. 18. MEYER FILHO. **Personagens cósmicos I**, 1981.

³ LINS, Jaqueline Wildi. **O universo plástico de Meyer Filho**. Monografia apresentada no curso de especialização em Arte-Educação, no CEART/UDESC, Florianópolis, 1993, p. 70.

Ele esteve à frente de movimentos artísticos em Santa Catarina, como o “Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis”, no ano de 1958. Esse grupo de artistas, encabeçado por Meyer Filho e Hassis, procurava a dinamização e a criatividade local, promovendo salões, cursos, palestras e publicações, fazendo florescer o modernismo catarinense, o que alterou o rumo das artes plásticas em Santa Catarina.

Considerado uma peça importante no cenário artístico de Santa Catarina, Meyer Filho teve seu reconhecimento retardado no Estado pela visão conservadora e preconceituosa da sociedade, desconhecadora do sentido moderno de sua obra, que se contrapunha à arte acadêmica, já que misturava o real e o fantástico, o folclore e o mitológico. Ele assim entendia a produção artística: “acima de ser catarinense, baiana, brasileira, européia, a verdadeira arte tem que ter um cunho ‘universal’”⁴.

Podemos dizer, então, com palavras extraídas de Chauí sobre a obra de Merleau-Ponty, que Meyer Filho fez surgir “o jamais visto, jamais dito, jamais pensado – a obra”⁵.

4.2 A Amostra I

No primeiro caso, a pesquisa realizada durante o período de exposição no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, procurou abranger três espécies de públicos distintos, os quais se constituem na amostra desta investigação. São eles:

— o primeiro grupo, denominado Grupo A, corresponde a 62 alunos de uma escola pública de Florianópolis, com idades entre 12 e 18 anos, que visitavam a exposição acompanhada por dois professores da área de Artes da escola que freqüentavam;

— o segundo grupo, denominado Grupo B, corresponde a 20 alunos de uma escola particular de Florianópolis, com idade entre 8 e 9 anos, que responderam às questões em conjunto, depois da aprovação por parte da professora que os acompanhava;

— o terceiro grupo, denominado Grupo C, que corresponde a um público de idades, profissões e origens variadas, não foi selecionado previamente, mas convidado a responder ao questionário da pesquisa por livre e espontânea vontade.

⁴ LINS, Jaqueline Wildi. **Meyer Filho**, artista plural. **Revista Cartaz**, Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, p. 51, 2002.

⁵ CHAUI, 1994, p. 469.

4.2.1 Análise dos dados da exposição “Muito além de Marte: o universo de Meyer Filho”

Observando-se as respostas em atendimento à primeira questão formulada, qual seja, “Por que você veio a esta exposição?”, percebe-se uma diversidade muito grande de respostas, mesmo quando o grupo é homogêneo, como no caso dos grupos A e B. No Grupo A, as respostas “ampliar os conhecimentos sobre arte” e “curiosidade” foram usadas pela maior parte de seus componentes, seguida de perto pela resposta “para conhecer a arte de Meyer Filho” – as duas primeiras tiveram 19 ocorrências e a terceira com 16. Foram ainda citados, como motivo para a presença na exposição, respondendo à primeira questão, mas com uma frequência muito menor, apenas o “gostar” e que era para “valorizar o artista local”, com seis e duas ocorrências respectivamente.

No caso de se transformar esses dados em quantitativos, poderíamos afirmar que, percentualmente, em torno de 31% das respostas referem-se à ampliação dos conhecimentos sobre arte; aproximadamente 31% dos respondentes disseram que foi a curiosidade o fator que os levou à exposição; aproximadamente 26% foram à exposição para conhecer a obra de Meyer Filho; e aproximadamente 10% foram porque gostam de arte.

No caso do Grupo B, não há como estabelecer qualquer tipo de quantificação, tendo em vista que as perguntas foram dirigidas ao coletivo. No entanto, foram motivos apontados para a frequência à exposição de Meyer Filho: “por interesse”; “porque precisam aperfeiçoar os seus conhecimentos sobre arte”; “porque a professora gosta”; “para ver Meyer Filho”; “para uma atividade da escola”; “para ver como as obras são bonitas”; “para ver como a arte tem significado”.

Igualmente são diversificadas as respostas, embora algumas sejam meramente objetivas, funcionais, operacionais. Interessante se faz ressaltar que em ambos os grupos aparece em destaque a necessidade de maiores conhecimentos em arte. Outro dado relevante é o fato de o Grupo B, composto por crianças entre 8 e 9 anos, ter se preocupado com o significado da arte, dado que não se revelou entre os adolescentes e adultos jovens do Grupo A e nem dos adultos, como veremos a seguir, no Grupo C. Isso se torna destaque porque os alunos do Grupo B pertencem a uma escola que procura na arte-educação um caminho para o conhecimento, já desde o período da pré-escola.

Os componentes do Grupo C, embora bastante distintos daqueles do Grupo A, bem como individualmente singulares, manifestaram-se, na sua maioria, justificando sua presença por “curiosidade”, de modo idêntico ao Grupo A. Outro dado obtido foi a resposta “para conhecer de maneira integrada a obra de Meyer Filho”, o que denota que boa parte dessas pessoas já conhecia alguma obra isolada do artista. Um dado bastante relevante para esta pesquisa foram as respostas “para educar o olhar” e “por fascínio”, das quais deduzimos o interesse por artes plásticas. Obtivemos também respostas como “por acaso”, “por sugestão”, “para passear”, “por ter visto a propaganda”, o que comprova que a mídia dá resultados. Ou ainda a resposta “veio entender porque um homem-artista como Meyer Filho pode voltar da intensa loucura”, que marca a forte presença do fantástico intermediado pela razão no trabalho do artista.

Se colocarmos em percentuais as respostas obtidas com maior frequência, teríamos o seguinte: em torno de 36% das respostas apontaram a curiosidade como motivo para a visita à exposição; aproximadamente 21% das respostas apontaram que foi para conhecer de maneira integrada a obra de Meyer Filho; e por volta de 18% responderam que foi para educar o olhar.

Se compararmos o conjunto das respostas dos Grupos A, B e C, poderemos afirmar nesta questão que 31% foram atraídos pela curiosidade; 21% do total contabilizado em percentuais foi à exposição para ampliar os conhecimentos sobre arte; 18% foram movidos pelo interesse pela obra de Meyer Filho. Os demais dados servem de referência para análises posteriores, e vale salientarmos que o item “curiosidade” teve o número de citações elevado, como pudemos concluir, graças a uma grande divulgação do evento na mídia.

Essa justificativa da “curiosidade” também pode ser válida para a resposta com relação à segunda pergunta, qual seja, “o quê lhe chamou mais a atenção?”. Ressaltamos o fator curiosidade pensando em dois aspectos: o primeiro é o estímulo provocado pela mídia, sem o qual, com certeza, a curiosidade não seria a mesma; o segundo é o fato de ser na mídia um grande instrumento transformador de opinião, o que não é explorado pelo meio das artes plásticas.

Se os Grupos B e C coincidiram em relação à atenção às cores usadas por Meyer Filho na sua obra, por outro lado, a forma – os galos, também temática principal do artista – foi fator de atenção comum aos Grupos A e B.

O Grupo A, formado por pré-adolescentes e adultos jovens, foi o grupo que mais se sentiu atraído pelo erotismo na obra de Meyer Filho, o que parece ser coerente com as características dessa faixa etária, que também prestou atenção na paciência e nos detalhes que as

obras do artista apresentam, bem como na “simplicidade aparente”. Destacamos somente neste grupo, entre as respostas mais freqüentes, o gosto pelos “desenhos em preto e branco”, na maioria pequenos croquis nos quais o artista impunha a sua força expressiva e que podem ser comparados a desenhos que os adolescentes fazem em seus cadernos escolares, como forma de expressar as suas emoções, o que justifica a identificação. O “talento” e a “sabedoria do pintor” ressaltam a percepção que os jovens têm em relação ao que lhes atrai.

Assim, se colocarmos esses dados obtidos em termos percentuais, para efeitos de uma análise, aproximadamente 50% dos respondentes destacaram o erotismo como fator que mais chamou a atenção; 26% deles foram atraídos pelos galos; os demais dados não foram contabilizados em percentuais, permanecendo na pesquisa para complementos de análise.

Com relação ao Grupo B, foram obtidas as seguintes respostas em relação à segunda pergunta, qual seja, “o que mais lhe chamou a atenção?”: “os galos”, assim como no Grupo A; além do “contraste das cores”, que é um valor estético que deve ser ressaltado por se tratar de crianças. Estas foram atraídas também pelos “olhos”, “corações” e “bolas”, todas figuras estereotipadas, que, sendo assim, já faziam parte do universo visual dos pequenos observadores, o que os fez reconhecê-las e retê-las na sua memória visual. Elas perceberam ainda a “expressão do artista” e a liberdade que este tinha de retratar “a sexualidade”, “as casas açorianas com eira e beira”, “as escamas” e ainda “as folhas em todas as obras”, o que denota a atenção que tiveram para com os detalhes apresentados nas obras de Meyer Filho, bem como para com o que a monitoria e a professora destacavam na exposição. Mais uma vez, destacamos a diferença apresentada por esse grupo em relação aos outros, ocasionada pelo preparo que tais crianças vêm obtendo dentro do seu currículo escolar, o que se mostrava de forma clara nas apreciações consideráveis que faziam durante o questionário, principalmente se levarmos em consideração a idade dos pequenos.

E a respeito do Grupo C, formado por um público heterogêneo, composto aleatoriamente, o que mais chamou a atenção de seus componentes foram “as cores”. Por outro lado, “a estrutura da exposição” e a “extensão da obra” foram bastante citadas. Isso demonstra que se trata de um público que costuma freqüentar exposições, pois, caso contrário, não haveria parâmetro para comparação. Outro fator de atração na obra do artista foi a “natureza”, que, relacionada com o “universo fantástico”, fez com que o Grupo percebesse também “os detalhes”,

“a repetição do tema”, “o preenchimento do espaço”, fatores estes que marcam a percepção de valores estéticos básicos.

Se colocarmos as respostas mais frequentes em termos percentuais, podemos observar que aproximadamente 46% dos respondentes tiveram as cores como dado de atração; aproximadamente 36% tiveram a estrutura da exposição como fator de atração; aproximadamente 21% viram na extensão da obra o fator de atração. As demais respostas não foram contabilizadas em percentuais, contribuindo, no entanto, para complementos de análises.

Se observarmos comparativamente os resultados dos grupos em relação à segunda pergunta, qual seja, “o que mais lhe chamou a atenção?”, percebemos que um percentual de aproximadamente 34% sobre o total das respostas tem o fator erotismo como principal foco de atração. Notadamente esse percentual equivale apenas às respostas dos adolescentes, uma vez que as crianças não fazem parte da soma percentual e o público com idades variadas nem sequer citou esse fator. Cerca de 17% dos respondentes disseram ter os galos como fator de atração, o que novamente só se deu com os adolescentes e crianças; os demais nem sequer tocam nesse aspecto. No entanto, as cores foram para o público do Grupo C o fator de maior destaque, que também foi citado pelas crianças mas não pelos adolescentes. Isso nos leva a concluir que um público mais adulto não é tão espontâneo e responde com ponderação às questões apresentadas, o que já não acontece com os adolescentes e crianças. No total de respostas, 14% do percentual ficou com o fator estrutura da exposição, contabilizando a sua maioria no Grupo C.

Pudemos observar que as respostas que nos foram apresentadas demonstram que a percepção, o sensível e o subjetivo da obra fizeram com que cada jovem receptor deixasse emergir de dentro de si reações parecidas, da ordem da sensualidade, diferentemente do público de idades variadas, que, como já comentamos, responde com mais ponderação.

A terceira pergunta formulada aos componentes dos três grupos foi: “além de galos, o quê você vê na obra do artista?”. Tal pergunta obteve em destaque no Grupo A a resposta “as cores”, em que notamos a atenção dada ao valor estético e perceptivo das obras, o que aparece também com menor frequência nas respostas “surrealismo” e “formas abstratas”. Aparece ainda como um dos fatores mais considerados “o folclore”, o que nos faz perceber a aproximação desse grupo com as situações conhecidas. As “formas de vida”, “a imaginação e inteligência” nos confirmam que esse grupo percebeu as transformações propositais existentes nas obras, assim como atraíram a sua atenção “os corações”, “os olhos”, “as paisagens naturais”, “as pessoas”,

“as fachadas açorianas”, “os animais”, “os galos de briga”, “a alegria”, “as estrelas”, “os peitos”, “os pênis”, “as sereias”, que se justificam pela aproximação que isso tudo tem com as características das próprias vidas dos respondentes que têm sua origem, como pudemos observar ao conversarmos com os acompanhantes do grupo, no interior da ilha de Florianópolis. Notamos também que “a criatividade”, “a expressão”, “a autenticidade”, “o capricho”, “a dedicação”, “o amor à arte” foram valorizados e percebidos como valores positivos do artista.

Ressaltamos que essa amostra teve como fator importante de avaliação a diversidade e a quantidade de respostas sobre o que mais chamou a atenção: aproximadamente 40% dos respondentes apontaram as cores; em torno de 29% deles identificaram o folclore; aproximadamente 17% indicaram as formas de vida como fator que chamou a atenção; cerca de 12% falaram da imaginação e da inteligência do artista; aproximadamente 11% ressaltaram o coração; cerca de 10% apontaram os olhos. As demais respostas não foram contabilizadas em porcentagem.

O Grupo B, ao responder à terceira pergunta em comum acordo, destacou “as casas açorianas”, aproximando-se mais uma vez do universo já decodificado dos seus componentes, juntamente com “as árvores”, “os animais”, e em seguida “o homem/animal”, “as cores”, “a alegria”, “a fantasia”, “as coisas de Florianópolis”, ressaltando o que há de mais característico e o que nos distingue de outras regiões, ou seja, os nossos aspectos geográficos e etnográficos. Esse grupo ainda destacou da obra do artista as figuras eróticas, a expressão e o sonho.

Ao analisarmos as respostas dadas à terceira pergunta – “além de galos, o quê você vê na obra do artista?”–, pudemos constatar que, assim como no grupo A, o folclore obteve destaque entre os respondentes do Grupo B, o que deixa clara a força que nossa cultura tem sobre a população de um modo geral. A seguir o fator “erotismo” ganha destaque, fazendo emergir entre os respondentes adultos as percepções que anteriormente se mantiveram contidas. Percebemos ainda que “a criatividade sem limites”, junto com “a imaginação”, “a ousadia”, “a pureza”, “a loucura”, “a alegria” e a “energia positiva”, foram citadas como características do artista Meyer Filho. No entanto, decodificações que aparecem no Grupo A e no Grupo B também estão presentes nas seguintes respostas do Grupo C: “os olhos”, “os corações”, “os seres vivos”, “a vida”.

Contabilizando, então, em percentuais sobre o que mais chamou a atenção dos grupos, notamos que aproximadamente 25% dos respondentes colocaram o folclore como fator que

chamou a atenção; aproximadamente 18% deles indicaram o erotismo; aproximadamente 18% falaram da criatividade. Observamos que as demais respostas não foram contabilizadas em porcentagem, servindo, no entanto, como complemento de análise.

Tentando sintetizar os resultados obtidos na terceira questão, percebemos que 27% dos respondentes escolheram as cores como fator de atração, prevalecendo a opinião dos adolescentes. E, também, 27% apontam o folclore como destaque. Um total aproximado de 12% tem as formas de vida como fator de atração, o que é notado apenas no Grupo A e no Grupo B, das crianças, o que serve, aqui, apenas de suporte para análise. O Grupo C privilegia agora o erotismo, que não é citado pelo Grupo A, e que na resposta anterior o privilegiou como fator de atração.

Houve uma confluência de respostas entre a segunda e a terceira questão. No entanto, o que podemos observar é que tais respostas completam as identificações com as obras em questão.

Outro fator importante que deve ser salientado é que, independentemente da idade e das diferenças sociais, as impressões dos respondentes são muito aproximadas; o encantamento foi fator relevante. O folclore, as cores, a alegria, a mensagem de vida, a imaginação e a criatividade, bem como a identificação com os ambientes criados pelo artista nas suas obras, fizeram com que o receptor conseguisse dialogar com essas obras e fazer a leitura das imagens.

Há que se notar ainda que apenas duas pessoas, entre todas as que responderam ao questionário, identificaram a obra de Meyer Filho com um estilo de arte, mais precisamente o surrealismo. As demais nem sequer mencionaram por alto tratar-se de uma exposição de arte moderna, o que nos faz levantar uma dúvida: será que é preciso instituir um estilo para que haja um diálogo e uma leitura de imagem? Acreditamos que não.

Foi colocada, então, uma quarta pergunta que distanciava os respondentes da exposição do foco de interesse e do questionário. Trata-se de uma pergunta de cunho geral e abrangente: “o quê você considera arte?”. .

Obtivemos uma considerável quantidade de respostas, 11 no total, que identificam “algo que expressa nossas idéias e imaginação”, enquanto que em nove das respostas a arte foi vista como “pinturas criativas”, limitando-se assim a uma visão centrada nas artes plásticas. Seguiram-se respostas com uma visão generalizada, tais quais: “tudo o que a pessoa faz”; “o que o artista faz e o torna conhecido”; “uma obra que a pessoa faz usando a própria cabeça”: “é a

expressão de uma pessoa e que tem um significado para outras”; “todo tipo de expressão exposta”. Já com uma incidência menor aparecem outros conceitos, como: “o sentimento”; “a dedicação”; “o que é feito com amor”; “o belo”; “tudo o que não pode ser explicado, comercializado”, “o intangível”; “o que gosto”; “dom”; “criatividade”; “imaginação e fantasia”; “forma de expressar criação”; “os quadros de Meyer Filho”; “um jeito de retratar algo”; “mistura de cores”; “tudo o que é feito com um significado”; “o significado é simbólico”; “cultura e realidade”. Estas últimas respostas levam-nos a acreditar que o grupo não possui, ainda, condições de fazer considerações a respeito do assunto.

E, ao colocarmos esses dados em termos percentuais, poderemos afirmar que aproximadamente 18% dos respondentes disseram ser a arte algo que expressa nossas idéias e imaginação; e cerca de 14% deles disseram que “são pinturas criativas”. As demais respostas não foram contabilizadas em percentuais, mas serviram, no entanto, para que pudéssemos complementar a nossa análise.

O Grupo B nos ofereceu as seguintes respostas em comum acordo, em relação à quarta questão (“o que você considera arte?”): “é criação”; “é a representação do nosso sentimento”; “é imaginação”; “é sonho”; “é outra forma de se expressar”. Se formos analisar comparativamente, as respostas que obtivemos com o Grupo A sobre a quarta questão não fogem do padrão que nos foi oferecido para avaliação pelo Grupo B.

Com relação ao Grupo C, foram apresentadas respostas também muito próximas às dos dois primeiros grupos, apesar de esse grupo ser composto por pessoas mais velhas. A resposta que mais se destacou foi “a expressão materializada da subjetividade das pessoas”, em número de 12, seguida por outras com valor proporcional menor, que foram: “é igual a emoção, tristeza, alegria, saudade, alerta, belo, maravilhoso, que alimenta a nossa alma”; “é tudo o que mexe com nossos instintos, desejos e imaginação”; “o que está universalmente presente na natureza”; “é vida”; “é o resultado da inspiração dos artistas”; “é representar”; “é música”; “é qualquer pingó feito em papel, com sentimento e com carisma”; “é tudo onde há processo”; “é conhecimento”; “é ofício”; “é a representação do eu”; “é formal que precisa de crítica”.

Se fizermos as considerações em percentuais, notaremos que 43% dos respondentes disseram ser a arte a expressão materializada da subjetividade das pessoas; e as demais respostas diluíram-se, de modo a não poderem ser contabilizadas, servindo apenas para nossa análise.

Com esses dados colocados percentualmente para efeito de síntese, concluímos que nessa questão, de um modo geral, as respostas demonstram algum conhecimento sobre o que é arte: aproximadamente 51% dos respondentes manifestaram algum conhecimento; 14% disseram que arte é algo que expressa nossas idéias e imaginação; 10% disseram que são pinturas criativas.

O que notamos é que muitas respostas se detiveram em identificar a arte como sendo restrita apenas às artes plásticas, o que se explica pelo perfil dos entrevistados: pessoas que estavam na exposição de Meyer Filho.

De maneira geral, percebemos que o conhecimento em relação à arte é realmente muito pequeno, e isso se mantém inalterado entre as várias faixas etárias. O que as crianças responderam, e estas têm a seu favor a virtude de não mentir, não manipular opiniões, é semelhante à opinião dos adultos com formação ou então de um adolescente em formação.

O que se estabelece, então, é uma pergunta: “onde e por que é que o desenvolvimento sobre os conhecimentos em artes interrompe a sua evolução?”.

Para finalizar o questionário, apresentamos uma quinta pergunta para os três grupos inquiridos, que foi a seguinte: “você compreende arte contemporânea?”.

O Grupo A, que detém os adolescentes, optou, em sua maioria, de 35 respondentes, por responder que “não” compreende arte contemporânea; 15 adolescentes que responderam compreender “mais ou menos”; e doze dos restantes responderam que “sim”, compreendem arte contemporânea.

Em termos quantitativos, teremos então: 56% dos respondentes disseram que não compreendem arte contemporânea; 24%, que compreendem mais ou menos; e 19%, que compreendem arte contemporânea.

O Grupo B respondeu em conjunto que “não” compreende arte contemporânea.

Ao fazermos o levantamento das respostas do Grupo C, tivemos o “não” por 11 vezes, seguindo de “muito pouco” com oito respostas e “sim” com quatro respondentes.

E ao sintetizarmos em percentuais, verificamos que 39% não compreendem arte contemporânea; 29% dizem que compreendem um pouco; e 14% responderam que sim, compreendem arte contemporânea.

Ao compararmos os resultados obtidos nos Grupos A, B e C, poderemos observar que, quantitativamente, há grande diferença percentual aproximada nas respostas que negam a compreensão da arte contemporânea, o que corresponde a 60%; o total de respondentes que

dizem compreender mais ou menos ou um pouco a arte contemporânea soma um total de 26%; e as respostas afirmativas nos levam à soma total de 20%. No entanto, esses dados são questionáveis porque não tiveram o respaldo de justificativas para o “sim”, o que nos deixa livres para dizer que a afirmativa também pode ser uma negativa.

Queremos ressaltar aqui a unanimidade das respostas das crianças do Grupo B, que disseram não compreender arte contemporânea, o que confirma a afirmação de que crianças não mentem.

O que identificamos é que as pessoas, na sua grande maioria, realmente desconhecem ou não compreendem a arte contemporânea. O que é válido para elas é aquilo que pudemos observar nas questões anteriores sobre o artista Meyer Filho, ou seja, aquilo que está próximo, que representa situações com as quais elas se identificam de maneira prazerosa, e que mexem com suas emoções sem agredi-las.

4.3 O Centro de Artes (CEART) e o Museu do Estado de Santa Catarina (MASC): o que foi “EXTRA! 1”?

A segunda exposição cujos visitantes entrevistamos, com o objetivo de coletar dados para este estudo, foi denominada “EXTRA! 1”. (A “Exposição de Meyer Filho”, como ficou conhecida, nem necessitava do grande e pomposo título que recebeu, pois por si só já se explicava ao grande público, principalmente ao público local com algum interesse artístico. E era ainda auto-explicativa, igualmente, pelo próprio nome do artista, para um público mais restrito, porém conhecedor mais profundo da arte, composto por pessoas não só do nosso Estado. Os segmentos sabiam que seria uma “exposição de galos”, pois tratava-se de um artista consagrado pelo público, pela crítica e pelo mercado em decorrência de uma produção cujo projeto estético se concretizou, principalmente, *grosso modo*, através de galos das mais diversas formas e cores.)

E “EXTRA! 1” seria uma exposição “de quê”? Sem conhecer, sem tê-la visitado, seria difícil para o leitor, ou o estudioso que se interessar por este trabalho, situar-se. Partindo-se apenas do título, percebe-se que Extra, forma reduzida de extraordinário, é algo fora do comum, ou seja, fora do ordinário. Consultando o dicionário *Aurélio eletrônico*, vamos encontrar dez sentidos para o verbete extraordinário: 1. não ordinário; fora do comum; excepcional, anormal: acontecimento extraordinário; 2. raro, singular, notável: indivíduo extraordinário; inteligência

extraordinária; 3. esquisito, extravagante; esdrúxulo: Os hippies usam roupas extraordinárias; 4. admirável, espantoso; 5. muito grande ou elevado; excessivo: número extraordinário de visitantes; 6. que só ocorre em dadas circunstâncias; não rotineiro; imprevisto: A despesa extraordinária atrapalhou meu orçamento; 7. encarregado de tarefa ou missão especial: embaixador extraordinário; 8. qualquer despesa fora do comum, ou do orçado; 9. aquilo que não se faz habitualmente; 10. acontecimento fora do comum, imprevisto ou inesperado. Cada um desses sentidos – ou todos eles – poderiam ser atribuídos a tal título.

Além disso, havia uma numeração: trata-se “EXTRA! 1”, o que pressupõe a existência futura de EXTRA! 2, 3, 4...

Em síntese, “EXTRA! 1” foi uma mostra de trabalhos de professores e alunos do Centro de Artes (CEART), uma unidade da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que oferece ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Artes Plásticas, Artes Cênicas, Design Gráfico e do Produto, Moda e Música. O Centro foi originário de um único curso superior, de Licenciatura em Educação Artística, inicialmente apenas com três habilitações – Plásticas, Desenho e Música – e vinculado à então Faculdade de Educação.

Talvez devesse ser “normal”, e não “extra”, uma exposição de professores e alunos dessa elite acadêmica no Museu de Arte de Santa Catarina. Isso porque a universidade e o museu, qualquer universidade e qualquer museu, terão sempre muita coisa em comum entre eles, além de preservar o conhecimento, torná-lo acessível à sociedade.

E quando se trata de um Museu de Arte e de um Centro de Artes de uma Universidade, mais ainda. E quando são duas instituições públicas, de um mesmo Estado da Federação, fica-se perguntando por que são instituições distintas. Observe-se a importância do Museu de Arte Contemporânea (MAC) para a Escola de Comunicação e Artes/ECA da Universidade do Estado de São Paulo (USP).

Nesse caso, uma boa justificativa para essa sintonia apenas eventual seria o fato de o MASC ter sido criado muito antes de a UDESC ter seu Centro de Artes e, até mesmo, anterior à existência da própria Universidade.

No entanto, o que seria de se esperar é que as duas instituições, ambas com vários objetivos em comum, e ambas com dificuldades, se unissem a ponto de haver uma ação integrada permanente entre elas. Mas isso tem sido, através dos tempos, difícil de ocorrer. Em conversas com Sandra Regina Ramalho e Oliveira, professora do Departamento de Artes Plásticas da

UDESC, pudemos resgatar um pouco da história recente, pelo fato de ter estado presente em diferentes momentos dessa aproximação entre CEART/UDESC e MASC. Isso porque tais dados nos parecem importantes tanto para o resgate da história dessas relações, quanto para a percepção da existência de diferentes concepções de arte perpassando a sociedade local nas duas últimas décadas, e ainda para a compreensão do sentido dessa mostra, e mesmo seu título, “EXTRA! 1”.

No final dos anos 1980, época em que o Reitor da UDESC era Lauro Ribas Zimmer e o Diretor do Centro de Artes era Milton Luiz Valente, a FUNARTE ofereceu à UDESC participar de um programa denominado Artista Visitante. Tal projeto previa a estada de um artista contemporâneo, de renome nacional, na instituição visitada, durante a execução de uma obra; a ela caberia aceitar a participação do público na oficina, na qual o artista executaria sua obra. À FUNARTE caberia remunerar o artista; a instituição visitada teria os ônus com hospedagem, alimentação, transporte e material a ser utilizado na obra.

O cargo de Diretora de Pesquisa e Extensão do CEART era ocupado por Sandra Regina Ramalho e Oliveira, a quem foi designado tratar dessa possibilidade ímpar, a qual fora quase abortada de saída, por falta de recursos da Universidade. Um dos artistas disponíveis era Carlos Fajardo que, como material, pedia 9 mil ou 12 mil tijolos conseguidos por meio de doação, com um amigo do Diretor Milton Valente. A Direção de Pesquisa foi atrás de parcerias que deram certo: a UFSC, por intermédio do Colégio de Aplicação e do Departamento Artístico Cultural, e o MASC, então dirigido por Harry Laus. O local seria o CEART, porque lá era um centro em formação, que dispunha de espaço e de alunos para a oficina em potencial.

Para convencer Harry Laus, crítico de arte muito exigente, de que o CEART seria o melhor local para Fajardo desenvolver a oficina, Sandra Ramalho, preocupada com a sua reação, levou-o a visitar as instalações do centro, reconhecidamente precária, que ele ainda não conhecia.

Por outro lado, havia um preconceito em relação aos cursos do Centro de Artes, que, oriundo de uma licenciatura, carregavam o ranço, perante as demais instituições artísticas locais, de um conceito de arte “para senhoras ociosas” ou “para professorinhas manterem aluninhos ocupados”. Ou seja, ócio elegante ou trabalhos manuais, concepções já discutidas por diversos estudiosos.

Ao conhecer o CEART, ainda só de madeira, Harry Laus gostou do que viu como produto dos alunos e fez o convite: a partir do ano seguinte, incluiria no calendário do MASC, a

cada dois anos, como uma Bienal, uma mostra de alunos e professores do CEART no MASC. Assim nasceu a mostra “CEART no MASC”.

O espaço conquistado permaneceu, acatado pela vontade política dos sucessores de Harry Laus na direção do MASC, mas com algumas alterações, principalmente uma: o CEART cresceu, em qualidade e quantidade.

Depois de algumas edições do “CEART no MASC” a mostra passou para a chamada Grande Galeria, no mesmo prédio, do Centro Integrado de Cultura (CIC), mas não mais no espaço do MASC, ou seja, do Museu. O título então mudou para “CEART no CIC”. Comentavam na época que o espaço nobre do Museu, enquanto tal, não deveria ser ocupado por estudantes (ainda que universitários).

Em seguida, a Grande Galeria perdeu espaço, sucessivamente, para necessidades burocráticas do CIC ou da Fundação Catarinense de Cultura: ficou “Média” Galeria; depois, “Pequena” Galeria. Daí o CEART não coube mais lá.

Em 1998, o evento transformou-se em “CEART na Cidade”, com exposições em 10 locais distintos (rodoviária, aeroporto, shopping, entre outros, inclusive na “Pequena” Galeria do CIC). Foi coordenado pela Professora Cristina Casagrande e o orçamento era ínfimo. Em 1999 e 2000, por falta de recursos, motivação e mesmo de obras, pois em 2000 houve uma greve que ocasionou o término desse ano no ano letivo seguinte, ou seja, em 2001, não houve mostra pública de artes plásticas. Em 2001, o evento foi rebatizado e redimensionado, passando a chamar-se “Circunlóquio”, ocupando o CIC, incluindo o MASC. Nesse ano a coordenação foi da Professora Dr^a Célia Antonacci Ramos e, além das apresentações em diversas linguagens, um catálogo documentou o conjunto de mostras e orientou o público. Em 2002, surge novo modelo, novo nome, “EXTRA! 1”, restrito às artes plásticas, no MASC, sob a coordenação da Professora Nara Tutida: ali foi mostrada arte efetivamente dissociada de poéticas relacionadas à arte moderna.

Isto foi “EXTRA! 1”: uma grande exposição, ocupando diversos espaços do MASC com



Fig. 19. MESQUITA, Giorgia. **Impossibilidade**, 2002.

gravura, enfim, diversas linguagens, todas voltadas a um modo contemporâneo de se mostrar. Inserida estava uma homenagem ao professor Geraldo Mazzi, já aposentado, que apresentou um trabalho; houve ainda, paralelamente, palestras e debates, e as obras expostas (algumas delas ilustrando o presente estudo) passaram por uma curadoria externa ao corpo docente do CEART.

Importante se faz ressaltar, nessas duas décadas de relações entre o CEART e o MASC, a concepção de João Evangelista de Andrade Filho, Diretor do MASC, entre 1999 e 2002, em relação à integração UDESC/MASC: uma de suas primeiras atitudes ao assumir o Museu foi visitar a Direção do CEART, para estabelecer ações em comum; pode-se hoje afirmar que, entre outras iniciativas, “Circunlóquio” e “EXTRA! 1” foram consequência de seu gesto.



O que pretendemos com este relato, possibilitado pela conversa que tivemos com Sandra Ramalho, além de tudo (resgatar história, entender as transformações pelas quais a própria UDESC passou, saber, afinal, de onde surgiu essa tal “EXTRA! 1”), é mostrar a importância do papel pedagógico do artista, isto é, de que o artista, ao expor publicamente sua obra, está contribuindo não só para inúmeras discussões acerca da arte, como também para oferecer padrões, propostas, referências que funcionam como parâmetros para a sociedade. E daí a importância da presença do CEART no MASC.

Fig. 20. RONCALIO, Vanessa. **Linha vermelha**, 2002.

4.4 A Amostra II

No segundo caso, a pesquisa, realizada durante o período da exposição “EXTRA! 1”, no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis, procurou abranger três espécies de públicos distintos, os quais se constituem na amostra desta investigação. São eles:

— o primeiro grupo, denominado Grupo D, corresponde a 62 alunos de duas escolas públicas de Florianópolis, com idades entre 11 e 18 anos, que estiveram visitando a exposição acompanhados por professores da área de Artes da escola que freqüentam;

— o segundo grupo, denominado Grupo E, corresponde a 15 alunos de uma escola particular de Florianópolis, com idades entre 10 e 13 anos, que responderam às questões depois da aprovação por parte do professor que os acompanhava;

— o terceiro grupo, denominado Grupo F, corresponde a um público de idades, profissões e origens variadas, que não foi selecionado previamente, mas convidado a responder ao questionário da pesquisa por livre e espontânea vontade.

4.4.1 Análise dos dados obtidos da exposição “EXTRA! 1”

Ao levantarmos os dados da primeira questão – “por que você veio a esta exposição?” – observamos que o Grupo D, que é o grupo dos adolescentes, responde 19 vezes que foi à exposição para “ver as obras”, 11 vezes para “aprender mais sobre arte”, nove para “um trabalho escolar”, sete para “ver coisas novas”, quatro “para ver o museu”. As demais respostas se diluem em diversos fatores, como: “diversão”; “passeio”; “para ver desenhos e artesanato”; “para compreender o pensamento dos artistas”; “para conhecer a verdadeira arte”; “para ver como as coisas são feitas”; “para ter mais conhecimento do que somos capazes de fazer”; e “para aprender mais sobre arte contemporânea”.

Podemos dizer em percentuais que o Grupo D nos oferece aproximadamente 31% das respostas sobre o motivo de ir à referida exposição o fator “admirar as obras”; cerca de 16% dos respondentes foram para “aprender o que é arte”; aproximadamente 15% deles foram para “fazer um trabalho escolar”; e aproximadamente 13% foram à exposição para “ver coisas novas”. Deixamos de calcular o restante em percentuais por haver uma individualização nas respostas que se tornou própria apenas para complemento de análise.

Por sua vez, o Grupo E respondeu à primeira questão – “por que você veio a esta exposição?”? dizendo, em sua maioria, que veio para “uma aula”, o que foi seguido pela resposta para “entender arte”. As demais respostas se referem aos fatores “conhecimento”; “gosto”; “interesse”; para ver “novas artes em Florianópolis”; ou ainda por “escolha própria”.

Se pudermos sintetizar mais do que isso, dizemos que, no grupo E, aproximadamente 40% dos seus respondentes foram à exposição para uma “aula de campo”; aproximadamente 20%, para “entender arte”; e as demais respostas não foram quantificadas.

No caso do Grupo F, pudemos observar que, mesmo sem termos conhecimento anterior, alguns dos respondentes desse grupo fazem parte de uma turma de universitários, mais especificamente de Arquitetura, que ali estavam para uma aula de estética, cerca de nove deles, o que, entretanto, não modificou o andamento das questões, como poderemos verificar mais adiante. As demais respostas obtidas não puderam ser agrupadas devido à sua diversificação. Notamos então que o fator “gosto”, como no Grupo E, se repete. Os integrantes do Grupo F também responderam que foram para “contemplar a arte”, para “abrir os horizontes”, para “ver como os artistas se expressam”, “porque foram convidados”, para “acompanhar uma pessoa”.

Em termos percentuais, concluímos que o Grupo F respondeu aproximadamente 41% das vezes que foi à exposição para “um trabalho universitário”; os demais respondentes nos deram respostas diversificadas impossíveis de serem quantificadas em percentuais.

Se observarmos comparativamente as respostas dadas pelos Grupos D, E e F à primeira questão – “por que você veio a esta exposição?” – constataremos que aproximadamente 26% dos respondentes foram à exposição para “uma aula”; aproximadamente 20% deles disseram que foram para “admirar obras”; aproximadamente 13% falaram que foram para “aprender o que é arte”; e as demais respostas não foram quantificadas em valores percentuais. Isso nos fez perceber que as pessoas que freqüentam um espaço de exposição como o Museu de Arte de Santa Catarina precisam de uma espécie de motivo ou, até indo mais longe, precisam de uma espécie de obrigatoriedade, como assistir a uma aula; caso contrário, como pudemos observar, essas pessoas não estariam naquele espaço no momento em que lhes apresentamos o questionário. Ou seja, não houve espontaneidade no ato da visita. Mas, ao somarmos os percentuais do fator “admirar obras” com os do fator “aprender o que é arte” inferimos que nem tudo está perdido, pois há motivos que nos levam a acreditar na importância do trabalho que estamos desenvolvendo; sobre o que falta talvez possamos concluir mais adiante.

Observando-se as respostas dadas para a segunda questão – “o que mais lhe chamou a atenção?” –, podemos afirmar que o Grupo D se deteve especificamente em determinados trabalhos que fazem parte do universo de referências que os seus componentes possuem do cotidiano em que se inserem. São eles: “as casas açorianas”, pequenas esculturas feitas em argila e que compunham um vilarejo; “bola de arame farpado”, ou seja, uma esfera de arame farpado, oca, pintada com a cor laranja; “sala escura”, um trabalho em que prevalecia a escuridão e na



Fig. 21. SILVA, Cacildo. *Casa açoriana*, 2002.

qual estavam colocados objetos referentes à tecnologia, como peças de computador; “as moscas com purpurina”, que foram dispostas sobre pires de porcelana; ou, ainda, a “casa de plástico falante”, um trabalho feito com materiais diversos de plástico e que tinha um fundo sonoro com vozes de crianças brincando. Podemos afirmar, ainda, que poucas foram as respostas dadas para o todo da exposição, ou melhor, montagem; no entanto, seis dos respondentes apreciaram tudo, sem especificar detalhes.

Ao transformarmos esses números em

dados quantitativos, podemos afirmar que os compo-

nentes do Grupo D apontaram, em aproximadamente 18% das respostas, a obra “as casas açorianas”; em aproximadamente 15% das respostas, disseram ser a “bola de arame farpado” o que mais chamou a atenção; cerca de 13% das respostas foram para a “sala escura”; cerca de 10% dos respondentes tiveram a atenção direcionada para “as pinturas”; aproximadamente 10% foram atraídos “por tudo”; e aproximadamente 8% das respostas direcionaram-se para as “moscas com purpurina”.

Na segunda questão respondida pelo Grupo E, composto pelas crianças, o fator que mais chamou a atenção foi “as obras” de uma maneira geral, chegando ao valor quantificado aproximado de 27%, o que foi seguido por respostas individualizadas que não podem ser referência para percentuais. Destas destacaram-se ainda “a criatividade”; “as cores”; “a beleza das obras”, o que nos levam a perceber que as crianças não se detiveram tanto em obras específicas quanto os respondentes do Grupo D.

O Grupo F, mais heterogêneo, nos respondeu que a diversidade de expressão foi o fator mais notado. Entretanto, novamente as respostas se diluem em individualizações, como no grupo anterior, onde encontramos também o fator “criatividade” e ainda fatores como “as técnicas empregadas”, “o abstrato”, “o irreal”, “a diversidade do nível dos trabalhos”, bem como o “todo” da exposição. Isso mostra uma maior percepção sobre aspectos gerais da exposição, sem observações detalhadas, mas com destaque também para algumas obras específicas, com as quais

os respondentes tiveram maior identificação, aparecendo aí também trabalhos já referidos no Grupo D, como “as casas açorianas”; “o muro 2001”; a “sala escura”.



Fig. 22. KNABEN, Luciana. **Corpo-casa, casa-corpo**, visão externa, 2001.



Fig. 23. KNABEN, Luciana. **Corpo-casa, casa-corpo**, visão interna, 2001.

Destaca-se então, até agora nessa amostra, a impossibilidade de fazermos um levantamento percentual, visto que a maioria das respostas marcou uma opinião bastante individualizada. Isso nos leva a fazer uma comparação com a exposição da amostra anterior, onde tínhamos um estilo específico de obras expostas, com uma curadoria também específica e singular, e onde os três grupos submetidos ao questionário nos mostraram maior unidade nas respostas. O público da exposição de Meyer Filho, ao contrário, se ateve mais a detalhes que o público da mostra que ora analisamos. Os visitantes da “EXTRA! 1” que responderam ao questionário restringiram-se a citar obras que mais atraíram o olhar, não se prendendo o suficiente em observações mais específicas que justificassem a escolha.

As duas perguntas seguintes que iremos analisar são as mesmas que fizemos aos grupos da primeira amostra, quais sejam: “o que você considera arte?” e “você compreende arte contemporânea?”.

Com o Grupo D obtivemos as seguintes respostas para a terceira questão (“o que você considera arte?”): “criatividade”, fator mais mencionado; “pintura”, em segundo lugar; seguido do fator “desenho”, que se justifica por seus componentes estarem em um ambiente de artes

plásticas; depois aparece o fator “tudo”, em quatro respostas; e, a partir daí, “a beleza das coisas”; “tudo o que expressa algo”; “pichação”, que nos transfere para imagens de rua, do cotidiano que é freqüentado por seus componentes. E mais uma grande diversidade de respostas, entre as quais encontramos: “a vida e o amor”; “coisas diferentes”; “tudo o que se faz com carinho e dedicação”; “tudo o que é feito com as mãos”; “antiguidades”; “tudo de anormal”; “o que é diferente dos outros”; “tudo aquilo que é estranho”; “o sentimento”; “coisas que a pessoa cria”; “legal e divertido”; “muitas tintas”.

Se quantificarmos essas respostas para termos valores percentuais, o resultado será: aproximadamente 16% dos respondentes mencionaram a “criatividade” como o fator a considerar como arte; cerca de 15% referiram-se ao fator “pintura”. As demais respostas diluem-se em individualizações vagas, tornando impossível a quantificação em termos percentuais, mas, no entanto, foram referências para análise conclusiva dessa mostra. Ora, “criatividade” é uma característica do artista, o qual pode deixar rastros na obra; por outro lado, “pintura”, assim como “desenho”, são apenas técnicas e por si só não oferecem subsídios para análise.

Ao fazermos o levantamento do segundo grupo, o Grupo E, encontramos o fator “uma maneira de expressão”, com quatro respondentes, seguido do fator “objetos que fazemos com o objetivo de expressar nossos sentimentos”, que podem ser aglutinados em um só fator e nos mostrar uma certa integração entre as noções que o grupo apresenta sobre o assunto proposto. A seguir aparecem duas respostas que parecem bastante honestas, pois as pessoas dizem não saber o que considerar arte. As respostas restantes diluem-se em individualizações, como “todas as invenções”; “tudo de diferente”; “o que você cria, inventa, usa materiais diferentes”; “o que mais chama a atenção”.



Fig. 24. BARRETO, Adriana. **Festinha**, 2002.

Para chegarmos a valores percentuais, afirmamos que aproximadamente 27% dos respondentes disseram que consideram arte “uma maneira de expressão”; aproximadamente 13% deles disseram não saber o que considerar como arte; e outros 13% disseram que consideram arte “objetos com o objetivo de expressar nossos sentimentos”.

O Grupo F trouxe-nos respostas aproximadas ao Grupo E, das crianças, quando nos coloca os fatores “o que expressa nossos sentimentos” e “o que expressa algo”, que somam uma quantidade de 11 respondentes. Comparativamente, também se aproxima ao Grupo D, quando menciona “pinturas”, “esculturas” ou ainda “tudo o que vejo”. No entanto, distancia-se desse primeiro grupo, dos adolescentes, quando demonstra maior clareza ao responder: “o que registra de alguma forma a cultura de um povo”; “expressão do artista”; “não sei, talvez o que emociona”; “algo individual e inexplicável”; ou ainda “o que me impacta os sentidos, me emociona, me faz pensar e estabelecer novas relações”. Pudemos observar, então, que esse grupo (F) de respondentes tem algum conhecimento sobre o que considera arte.

Ao fazermos o levantamento quantitativo, comprovamos em síntese que aproximadamente 36% dos respondentes consideram arte “o que exprime sentimentos”; aproximadamente 14% deles consideram arte “o que expressa algo”; e 9% se referiram a “pinturas”, “expressão do artista” e “tudo o que é abstrato, que flui da mente” como sendo fatores a serem considerados como arte.

A nossa última questão – “você compreende arte contemporânea?” – obteve do Grupo D uma quantidade espantosa de “sim”, totalizando 25 das respostas, onde incluímos “sim, é a arte mais atual de todas”, o que evidentemente nos leva a inferir que não há veracidade nessas respostas. A seguir, obtivemos nove vezes a resposta “mais ou menos”, e como “não” sete dos respondentes, aparecendo também “a arte do momento” com um número expressivo de adolescentes ou ainda “aquela que tem o seu tempo”. Algumas respostas nos deram subsídios para chegarmos à inferência acima: “arte que gira com o mundo”; “arte muito criativa”; “muito legal”; “muito bonita”; “sim, é um tempo certo da arte ficar em cada lugar”. Mas algumas respostas nos colocam dúvidas quanto ao fato de haver ou não algum conhecimento: “sim, porque fazem o que vêem e o que imaginam”; “arte do tempo”; “a arte contemporânea não é muito definida”.

Se colocarmos as respostas mais freqüentes em percentuais, teremos: aproximadamente 42% dos respondentes afirmaram que “sim”, que compreendem a arte

contemporânea; aproximadamente 15% deles disseram que compreendem “mais ou menos”; e aproximadamente 11% afirmaram que “não” a compreendem.

Com o Grupo E, tornamos a fazer uma comparação com a análise da primeira amostra no que se refere à pergunta “você compreende arte contemporânea?”, assim como com o Grupo B da primeira amostra, que era composto por crianças com faixa etária aproximada deste grupo que estamos analisando. A resposta que obtivemos foi, na sua quase maioria, “não”; e em apenas duas respostas dadas apareceu “sim, é a arte que é feita nos dias de hoje”. Temos então, novamente, uma franqueza infantil nas respostas.

Concluimos, dessa forma, que, em dados quantitativos, o Grupo E, em 86% dos seus respondentes, disse que não compreende a arte contemporânea; e, em 14% deles, disse que “sim, é a arte que é feita nos dias de hoje”.

O último grupo analisado, diluiu-se em variantes. Entretanto, sete dos respondentes disseram não compreender a arte contemporânea, e incluímos em destaque duas outras respostas que são: “nem admira” e “quase sempre não, o que é contemporâneo, quanto tempo?”. Outros seis disseram compreender “mais ou menos”; três deles disseram que é “fácil compreender”; um deles disse que “sim, porque hoje a arte está liberada para qualquer finalidade” e outro disse que “sim”, mas que nem toda a arte contemporânea é recebida por ele como arte. E mais um outro nos respondeu que arte contemporânea é “um pouco louca, típica dos dias de hoje”.

A quantificação dos dados desse grupo nos dá o seguinte resultado: em aproximadamente 31% de respostas foi mencionado o fator “não”; aproximadamente 27% dos respondentes nos disseram “mais ou menos”; e aproximadamente 23% deles deram como resposta o fator “sim”.

O que podemos perceber é que, diferentemente da primeira amostra, esses grupos agora analisados já não apresentam conhecimento tão vago quanto os grupos anteriormente analisados. Questionamos então: dois anos passados contribuíram para uma informação um pouco mais consciente do que está se passando à nossa volta, no que se refere ao objeto de nossa pesquisa?; manifestações no cotidiano têm contribuído com maiores esclarecimentos e aproximações?; as informações, na rapidez que hoje fluem, são o verdadeiro responsável por essa leve diferença que nos anima a seguir pesquisando? Mas talvez a razão mais provável para o fenômeno seja o da identificação do público com a exposição visitada: “Meyer Filho” é cor, alegria, vida, sonho, fantasia explícitos. E “EXTRA! 1” é séria (nela predominam cores neutras),

faz pensar, preocupa-se com a realidade. E, por último, não se pode desconsiderar que Meyer Filho é nome respeitado e conhecido e que houve um plano de mídia; e “EXTRA! 1” expôs desconhecidos, sem contar para ninguém. Isso também interfere no perfil do público, talvez muito mais do que interfere o que houve, na cidade, em termos pedagógicos relacionados à arte, nos dois anos que separam as duas exposições.

CAPÍTULO 5 A PALAVRA DAS INSTITUIÇÕES

5.1 Os espaços institucionais destinados às artes plásticas

Este estudo tem como intuito, entre outros objetivos, traçar um perfil do público frequentador de exposições, bem como identificar formas de interação entre espaço e público. Isso porque se acredita que os critérios adotados por instituições que apresentam imagens ao público unindo-as com o *status* de arte influenciam diretamente tanto o conceito de arte do público quanto seu interesse por ela arte. Para tanto, percebemos ser necessária a busca de material adequado para a certificação e também justificação da atual situação encontrada dentro do circuito das artes plásticas na cidade de Florianópolis. Por isso, procuramos entrar em contato com órgãos públicos que mantêm instituições voltadas para as artes plásticas, independentemente de tendências ou padrões estéticos hoje vigentes, e que apresentam objetivos claros de valorização e divulgação cultural. São eles: Museu de Arte de Santa Catarina (MASC); Museu Vitor Meirelles; Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (BADESC), através do Espaço Cultural Fernando Antônio Medeiros Beck; Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), através do seu Departamento Artístico Cultural, que coordena a Galeria do Centro de Convivência, bem como o Espaço do Hall da Reitoria dessa universidade.

Os responsáveis por estas instituições responderam a quatro questões que lhes foram apresentadas, excetuando-se a responsável pelo Museu Victor Meirelles, instituição da qual utilizamos um folder com algumas informações para contribuir na análise deste trabalho. Os demais responsáveis responderam às seguintes questões: “qual a razão da existência deste espaço?”; “quais são os critérios para a seleção das obras a serem expostas?”; “como se comporta ou reage o público diante das obras expostas neste espaço?”; “existe preferência do público por um determinado estilo de obra?”.

5.1.1 Análise dos dados obtidos

Como responsável direto pelo Museu de Arte de Santa Catarina, o seu Diretor entre 1999 e 2002, Prof. João Evangelista de Andrade Filho, respondeu à primeira questão – “qual a

razão da existência deste espaço” – afirmando que a razão se prende a quatro fatores, que são: sensibilizar o público para as linguagens das artes plásticas; tornar oportuno o local público (do Estado) como fórum de reflexão; zelar pelo patrimônio artístico, preservando a documentação histórico-artística; fomentar a produção artística.

A primeira questão, não sendo respondida pela Sra. Lourdes Rossetto, então responsável pelas exposições do Museu Victor Meirelles, por estar muito ocupada, foi então esclarecida a partir do folder supracitado. Esse museu é vinculado ao Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico de Santa Catarina e está situado na antiga residência do pintor, um edifício tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional, desde 1952, quando foi restaurado. Lá estão expostas obras do pintor, pertencentes ao acervo do museu, como forma de preservar, valorizar e divulgar esse artista catarinense. Acontecem no Museu Victor Meirelles dois tipos de exposição: a exposição de longa duração, denominada “Estudos, Retratos e Fatos”, que é organizada didaticamente para demonstrar as diferentes fases da produção do pintor; e as exposições temporárias, de artes plásticas, que visam à divulgação dos artistas emergentes e ao reconhecimento dos artistas consagrados, além da preocupação com períodos e movimentos de relevância histórica e artística nos cenários nacional e internacional.

A atual coordenadora da Galeria de Arte da UFSC, Sra. Albaneza Fogaça, respondeu à primeira questão dizendo que, além de oferecer aos artistas amadores e profissionais a oportunidade de mostrarem seus trabalhos à comunidade, nos moldes das grandes galerias, aquele espaço tem como objetivo formar um público apreciador de obras de arte, promovendo o desenvolvimento das artes visuais.

Notamos aí a intenção de apropriação de modelos para, a partir deles, formar a própria maneira de conduzir as regras que objetivam a divulgação, a promoção e o desenvolvimento das artes, de onde podemos concluir que os espaços não se propõem a utilizar critérios claros: é arte profissional ou é arte de um amador que está à mostra tanto na galeria quanto no hall da universidade. Acrescentamos, ainda, que o mais apropriado seria definir qual espaço é adequado para quem e manter essa determinação, com a intenção de esclarecimento público, para que efetivamente a educação visual passe a se instaurar, e assim criar possibilidades de acesso aos conteúdos correspondentes, valorizando e respeitando duas categorias de produção artística, as quais merecem ser analisadas a partir de distintos critérios de avaliação, ou seja, a arte profissional e a arte amadora.

Por outro lado, o gerente de Recursos Humanos do Banco de Desenvolvimento do Estado de Santa Catarina (BADESC), Sr. Armando Silveira Sabino, que respondeu como responsável pelo Espaço Cultural Fernando Antônio Medeiros Beck, nos esclarece que esse espaço é uma forma de interagir da agência com as classes artísticas de Santa Catarina, proporcionando a seus visitantes e funcionários a ampliação do conhecimento de arte de uma forma geral.

A segunda questão, relacionada com os critérios para a seleção das obras a serem expostas, ao ser respondida pelo diretor do MASC, Prof. João Evangelista, nos dá conta que os critérios adotados nem sempre são fixos, dependendo da categoria da exposição. Um dos critérios, além do educativo, diz respeito à qualidade do trabalho a ser exposto, cuja avaliação tem de ser pertinente à adequação da linguagem e dos meios artísticos, à intenção, ao desígnio ou à proposta do autor.

Ao falar pessoalmente na UDESC em um debate ocorrido durante o evento denominado “EXTRA! 1”, ao qual já nos referimos na pesquisa sobre a palavra do público, essa mesma autoridade em arte, Prof. João Evangelista, voltou a afirmar que os critérios não podem ser fixos, cartesianos. Há, segundo ele, necessidade de ajustes para que se faça uma adequação consistente, densa, entre os meios através dos quais o artista se serviu; são necessários, portanto, critérios que primem pela qualidade e outros de diversas naturezas, como pedagógica, ética ou, ainda, vivência.

Um aspecto que chama a atenção nessa declaração é que, apesar da existência de uma comissão instaurada anualmente com o intuito de dividir as responsabilidades inerentes a decisões como seleção de exposições, não houve nesse pronunciamento nem referência ao fato. O diretor limitou-se a generalizar.

A segunda questão também não foi respondida pela responsável pelo espaço do Museu Victor Meirelles. No entanto, em conversas com artistas locais, sabemos que o processo de seleção segue normas estabelecidas pela coordenação do espaço, e os artistas selecionados para exporem seus trabalhos agendam também um dia de conversa com o público, para esclarecerem questões referentes ao seu processo criativo.

Sobre os critérios adotados pela coordenação do Espaço Cultural do BADESC para a seleção das obras a serem expostas, o responsável responde dizendo que os artistas participantes são selecionados por uma comissão de pessoas externas à agência, com notório saber na área.

Tais critérios se mostram rigorosos quanto à capacidade profissional dos artistas que se inscrevem. Em uma determinada época do ano, abrem-se as inscrições para a programação do ano seguinte, contemplando-se as seguintes categorias relacionadas a Artes Plásticas: escultura, cerâmica, desenho, fotografia, gravura, pintura e tapeçaria. Exige-se que os artistas, brasileiros ou estrangeiros, comprovem reconhecida trajetória artística, que tenham realizado no mínimo cinco exposições individuais e dez coletivas, e que nunca tenham exposto naquele espaço cultural. As propostas devem apresentar dados pessoais; currículo da trajetória artística; catálogos e convites de exposições realizadas; textos críticos e impressos em geral; fotografias (com tamanho de 18 x 24cm) de cinco obras criadas recentemente e devidamente identificadas com título, técnica, dimensões e data; projeto relativo à exposição pretendida, com justificativa para a realização, objetivos geral e específico; fotografias (com tamanho de 18 x 24cm) de cinco a dez obras referentes ao projeto da exposição a ser analisada. A Comissão analisa prioritariamente o conteúdo dos projetos e currículos. O que chama a atenção é o fato de esse espaço excluir, como podemos perceber acima, propostas que se integram em categorias mais contemporâneas das artes plásticas, como instalações, vídeo-arte, arte por computador ou ainda performances.

Diante da segunda questão – “quais os critérios para a seleção das obras a serem expostas?” – a coordenadora dos espaços culturais da UFSC respondeu que são aceitas propostas com linguagens contemporâneas em várias técnicas tradicionais ou inéditas, indicando-nos em anexo um roteiro para apresentação de proposta. Nesse roteiro encontramos especificações quanto à elaboração do projeto: carta contendo a solicitação de inscrição com dados pessoais; convites e catálogos que comprovem a atividade artística, isso se houver; textos críticos, se houver; seis fotografias coloridas com tamanho mínimo de 10 x 15cm, incluindo aí trabalhos a serem expostos; dados técnicos das obras; projeto detalhado e, “compreensível”, no caso de obras de caráter experimental ou que não se incluam nas categorias tradicionais; no caso de instalação, deverá haver um dossiê detalhado; trabalhos de vídeo-arte, arte por computadores ou performances deverão ser apresentados através de cópias gravadas em fitas de vídeo VHS compatível com o padrão de cor nacional. O encaminhamento posterior à entrega do projeto é dado pela coordenação que, em data propícia, reúne membros da Comissão Consultiva da Galeria de Artes previamente formada com a atribuição de selecionar os candidatos inscritos; aprovar na íntegra ou parcialmente as propostas apresentadas; propor exposições coletivas dentre as propostas inscritas. A partir dessa seleção forma-se o calendário de exposições seguido durante o

período indicado pela coordenação e de acordo com a disponibilidade dos artistas selecionados. Como complementação da exposição, é oferecido ao público um contato pessoal com o artista, o que é opcional. O espaço da reitoria da universidade possibilita também *workshops* quando do interesse do artista.

A resposta dada pelo diretor do MASC para a terceira pergunta – “como se comporta ou reage o público diante das obras expostas neste espaço?” – esclarece que se trata de um público diversificado, com reações diversas, complementadas por atitudes tais como respeito e vontade de interagir dentro dos limites impostos pela natureza da exposição, quando temporária. Questionamos aqui a responsabilidade que um museu tem para com a formação de seu público, público este que, pelas próprias palavras do diretor, “é miseravelmente franciscano, pobre em número e em preparo”. O que está sendo feito para mudar tal situação? Sabemos que a instituição não dispõe de meios para esse fim, pois até o projeto de arte-educação encontra-se abandonado, precisando de “um trabalho de restauro” para ser reabilitado.

Esse projeto, ou melhor dizendo, esse departamento do museu, envolvido com arte-educação, rico em matéria de organização e preparo profissional, encontra-se paralisado temporariamente por questões de ordem política e financeira. Ele vinha servindo de exemplo a todas as outras instituições, pois se direciona a nossa cidade bem como a todo o Estado, atingindo um público infantil em fase de formação e também um público adolescente proveniente de escolas particulares, municipais e estaduais da região da Grande Florianópolis, bem como das áreas carentes da cidade. Isso porque vinha oferecendo monitoria com um trabalho voltado para a abertura do olhar estético desse público, colocando questões, possibilitando a esse público a experiência da releitura de obras, fazendo-o refletir, e introduzindo conhecimentos de uma área que enfrenta constantes adversidades no contexto curricular das escolas, tanto públicas quanto privadas.

A responsável pelo espaço Victor Meirelles, por telefone, disse que estava impossibilitada de responder a essa questão, porque não dispunha de conhecimento suficiente sobre como se comporta o público diante das obras expostas no espaço que coordena.

O Sr. Armando Silveira Sabino respondeu a essa questão dizendo que o espaço do BADESC é bastante visitado e procura diversificar os estilos e técnicas. Por isso, e dependendo do evento, as reações do público são muito positivas, porém variadas. Notamos, assim, como é possível dar uma resposta evasiva, imprópria para conclusões mais concretas a respeito do que é

percebido pelos responsáveis pelo espaço, e responsáveis também em manter o público interessado.

Respondendo pela UFSC à terceira pergunta sobre a reação do público, diz sua representante que, de uma forma geral, os visitantes aceitam bem as propostas apresentadas na Galeria de Arte, e que, por esta estar situada dentro do campus universitário, recebe um público maior de professores, alunos e funcionários da instituição, com divergências quanto a comportamentos. A aceitação ou não do público depende muito da mostra que está sendo realizada no momento. Assim, concluímos que não existe uma maior preocupação da instituição para com a interpretação que os visitantes possam vir a fazer das obras ali expostas. Questionamos, então, até que ponto as instituições estão preocupadas com o público; às vezes o que se apresenta é uma certa indiferença para com este público. Parece que frequência de público ou não se torna indiferente, pois o que importa para essas instituições é ‘cumprirem’ o seu papel cultural perante a sociedade. Na verdade, essa ‘sociedade’ fica reduzida a apenas um grupo restrito, um grupo formado pelos próprios envolvidos com arte, sejam artistas, teóricos ou apreciadores, que compõem uma elite que, como diria Maffesoli, forma uma “tribo” que muitas vezes não percebe a existência das outras “tribos”. Essas ‘pessoas do meio’ cobram e reivindicam tais espaços para neles inserirem as suas impressões artísticas, mesmo que não recebam retorno de outros além deles próprios. Para o grande público, a situação é indiferente; afinal, espaços culturais são qualificados como não sendo essenciais à sobrevivência dos indivíduos, dentro de uma sociedade de consumo estabelecida, salvo quando se trata de obras de artistas ‘catalogados’, isto é, reconhecidos pelo mercado nacional e internacional de arte como referência da verdadeira arte. E isso com a confirmação da mídia, que nesse caso age rápida e eficientemente.

Diante da última questão –“existe preferência do público por um determinado ‘estilo’ de obra?”–, o diretor do MASC apresentou como resposta ter verificado a existência de uma certa identificação com as linguagens afins à da *Pop-Art*; ou com instalações que se caracterizam pela vivacidade expressiva, ou pela engenhosidade do conceito. Também desperta a atenção, sobretudo em mostras do acervo, a qualidade intrínseca da obra. Para ele, as monitorias causam uma empatia que faz variar as respostas. No entanto, se perguntamos que monitoria é essa, fica-se sabendo que está temporariamente desativada.

A situação do Museu Victor Meirelles diante da última questão, apesar de não respondida pela atual responsável, é de conhecimento público, pois se sabe que o espaço é

destinado a obras contemporâneas sobre papel, sejam fotografias, aquarelas, gravuras, desenhos. Conseqüentemente, o público vai até esse espaço para ver exatamente o que está proposto, ou seja, ver ações dentro da categoria arte sobre papel.

Quanto ao Espaço Cultural do BADESC, seu responsável responde negativamente sobre a preferência por um determinado “estilo”, e afirma dizendo haver espaço para todos os estilos. Assim, podemos concluir que o público variado daquele espaço coloca-se em perfeita adequação com todos os trabalhos ali expostos. Novamente sobressaem, nessa resposta, a falta de importância atribuída a dados relativos ao conhecimento do público e, conseqüentemente, a falta de atitudes que deveriam ser tomadas para que esse público que frequenta o espaço pudesse usufruir melhor as situações apresentadas em cada mostra promovida por essa instituição. Na maioria das vezes, a exposição não consegue transferir para o público o poder de interpretação daquilo que está sendo apresentado, evidenciando o que já foi colocado: a obra de arte é reduzida apenas a um elemento decorativo, bastando, para isso, um espaço que lhe dê a chance de mostrar-se, com a justificativa de ser um objeto de cunho cultural.

A UFSC, por intermédio da responsável pelos processos de seleção de exposições para a galeria e o hall da reitoria, ao contrário do responsável pelo espaço cultural do BADESC, responde que sim; que é notado que a linguagem mais figurativa tem uma maior aceitação por parte do público. Ou seja, a natureza prevalece mantendo contatos com a cultura estabelecida e validada.

CAPÍTULO 6 CONCLUSÃO

6.1 Considerações finais

Este trabalho, além de seus objetivos explícitos, tangencia outras questões correlacionadas ao problema da arte e de sua inserção no meio artístico e em relação ao público. Entre tantos outros fatores, acreditamos que este, o da imaturidade cultural, também tenha influência sobre o fazer artístico, a arte e sua relação com o público. Alguns resultados disso, hoje, aparecem neste trabalho.

A imposição estética ditada por países dominantes ao nosso país, desde a colonização até os nossos dias, é refletida no comportamento de muitos dos nossos artistas contemporâneos, que tentam impor seu produto, esperando que, por si só, o público reaja como eles esperam.

A questão se torna mais complexa quando esses artistas não ultrapassam etapas necessárias para que possam se apresentar como tal, lançando-se sem ter preparo consistente que dê suporte para o seu desenvolvimento. Essa falta de base se evidencia na imaturidade de suas obras.

Observamos que no meio vale tudo, e, exatamente por falta de uma consciência crítica consolidada na própria sociedade, alguns se aproveitam para lançar-se como artistas, impondo critérios sobre os quais eles mesmos não têm consciência.

E essa convivência entre não-arte travestida de arte, constituída geralmente por imagens decorativas, e a arte com qualidade acaba por confundir mais ainda o público. O mercado, ao denominar o artista de “ser iluminado” ou “gênio”, gera valores que o público interpreta como imensuráveis e inalcançáveis, e conseqüentemente fora de discussão. Se o mercado define o que é arte e quem é artista, não será o público leigo, desprovido de conhecimentos, que rejeitará tal definição. Daí o eterno dilema vivido entre o que é arte e aquilo que se apresenta como tal. Por isso, a importância da crítica e da curadoria quando preocupadas em mediar e em esclarecer as constantes alterações e rupturas que ocorrem entre a arte e os diversos públicos.

Por seu turno, o público espera ser instigado pelo artista por meio de sentimentos e emoções que o aproxime de situações de seu cotidiano e com a qual ele se identifique ou, no

máximo, se autorize a percebê-la como fruto de intenções de cunho emocional. Diante desse quadro, fica difícil, para qualquer pesquisador, cotejar as teorias de recepção, percepção ou interpretação com a insipiência opinativa e o caráter muitas vezes rasteiro das reflexões instaladas no público, constatação esta que é a principal conclusão deste estudo. Isso porque estamos falando do público que vai às exposições; um pequeno percentual da população, mesmo considerando a mostra recorde da história da arte catarinense, a exposição das obras de Meyer Filho.

Não obstante, tentamos mais algumas considerações. A interpretação é um movimento entre a intenção e a expressão que, ao encontrar um receptor, provoca um processo de desdobramento, uma vez que soma o movimento e a intenção do receptor. Assim como o emissor possui referências diversas, que implicam ou não a identificação do que foi emitido e que resulta no conhecimento formado pela reação imaginativa e perceptiva, essas referências, por sua vez, têm origem nos sentidos, que foram acionados no momento da contemplação, o que leva à interpretação. Esse momento é único, uma vez que o movimento gerador de vida provoca constantes alterações na interpretação. O que somos agora já não seremos daqui a um minuto. Assim, é correto dizer que a interpretação, como a obra, é aberta.

Como considerar a obra de arte aberta, se o mundo impõe definições para tudo o que existe, malgrado as vanguardas artísticas e filosóficas pós-modernas? O espaço em aberto acaba por agir desfavoravelmente diante de uma civilização formada a partir de definições; mesmo sem saber com certeza de onde surgimos, vivemos sob hipóteses, necessitamos definir a origem de tudo para completarmos o círculo do pensamento. O público, então, não consegue mergulhar em um processo de interpretação no qual ele não conclua com uma definição: este é o significado da obra e ponto final. O que não é explícito, no sentido de uma imitação do mundo natural, causa insegurança e desconforto. O público começa agora a aceitar o modernismo, mas está muito longe de compreender o pós-modernismo.

Por isso, feliz foi o encontro com o livro de Mafesolli *O tempo das tribos*, já que nos despertou, no sentido de abrir os olhos, para ver o que se passa à nossa volta e perceber que fazemos parte de uma comunidade com princípios estabelecidos, que devem ser respeitados mesmo diante das constantes modificações provocadas pelo modo contemporâneo de vida.

É necessário, então, uma ‘estratégia’ para viver dentro de limites tão abertos: concentrar-se no que nos é próprio, crescer dentro desses nossos valores e, a partir daí, permitir-

se viver globalmente com a segurança de sabermos de onde estamos vindo e para onde estamos indo, sem preconceitos.

Outro encontro positivo foi entre o objeto de arte e a arte-objeto, nos parâmetros do design como meio instigador de interesse da parte do público para com a arte, resultando na extração de valores de ambos, arte e design. No entanto, o conhecimento em relação à arte, em si, ainda é pequeno para a maioria da população.

O público espera que o objeto artístico desperte sentimentos; caso contrário, não é arte. Ou seja, o sentimento é o princípio instaurador da obra, que é um conceito há séculos ultrapassado. Notamos, também, que os princípios formais não possuem, para esse público, a importância dada pelos teóricos e artistas; os valores para o público se encontram na percepção dos estímulos aos sentidos, como as cores, por exemplo.

A partir da análise da Amostra I, referente à exposição da obra de Meyer Filho, pudemos perceber que os dados obtidos do público nas respostas dadas correspondem ao nosso objetivo de obter mais informações sobre os fatores que atingem diretamente conhecimentos formais ou não do público a respeito de arte. Ou seja, além da escola, que agências formadoras de opinião atuam sobre a consciência e a ciência estética dos cidadãos? Por outro lado, evidenciamos a existência de fatores de identificação com as obras expostas, a partir de uma ambientação oferecida pela organização da exposição em um espaço institucional, que tem como principal objetivo, ou pelo menos deveria ter, a relação obra-público.

Concluímos que foram vitais para a exposição a sua organização; a sua veiculação na mídia; a ambientação; e o trabalho de monitoria. Essa conclusão tem por base a observação informal durante esta pesquisa e confirmada pelos dados coletados: a intenção de visita foi provocada pela curiosidade despertada pela mídia; a ambientação aproximou o público das obras, propiciando nele a percepção de fatores importantes para a leitura delas; e o trabalho de monitoria serviu como mediador entre críticas, comentários, gerando o interesse do público, por meio da identificação com situações de vida da nossa cidade e também do nosso Estado. Esses três fatores contribuíram para que o artista Meyer Filho, assim como a sua obra, passassem a ser conhecidos e reconhecidos por uma fatia maior de público. Além de tudo, essa mostra promoveu o espaço oferecido pelo museu, apresentando-o a muitas pessoas que nunca sequer haviam ali estado anteriormente.

Destacamos a importância da pesquisa com as 20 crianças que faziam parte de uma escola particular por terem sido, no final das análises preliminares, referências para respostas que muitas vezes nos pareceram duvidosas. Pudemos observar, na análise da segunda questão, em que o erotismo foi fator de atração para os adolescentes do Grupo A, que o público de idades variadas do Grupo C nem sequer se referiu a esse fator; o Grupo B, então, nos fez concluir que o Grupo C omitiu esse fator, uma vez que, na resposta da questão seguinte, o fator erotismo aparece em 18% dos respondentes. Isso nos faz deduzir que, como já havíamos dito, um público preponderantemente adulto não é tão espontâneo, muitas vezes é limitado por comportamentos preconceituosos e responde com ponderação às questões apresentadas, o que já não acontece com os adolescentes e as crianças.

A confluência de respostas entre as questões 2 e 3 nos leva a concluir que o público percebe somente aquilo que lhe chega diretamente, através da relação que faz com o seu próprio mundo, aquilo que lhe é agradável aos seus próprios olhos ou, então, aquilo que o transporta para um estado de ‘fantasia’ com o qual ele se identifica. Não percebemos rejeição nas respostas dadas. Houve um mergulho no irreal sem que este irreal provocasse reações contrárias. Os fatores apontados, como cores, alegria, mensagem de vida, imaginação, criatividade, aparente simplicidade, folclore, pureza, fantasia, só nos levam a confirmar isso. A partir desses dados, concluímos que o público não se apresenta munido de preconceitos, aceitando o que vê mesmo quando as obras propõem situações de estranheza, pois sabe que na arte essas situações podem ser apresentadas. Por outro lado, percebemos nas respostas que nos foram dadas que o público não ficou alheio às qualidades do artista na criação das obras em questão, quais sejam: criatividade, expressão, autenticidade, capricho, dedicação, amor à arte, imaginação, energia.

Em nenhum momento da pesquisa percebemos que, por parte dos respondentes, a arte de Meyer Filho tem uma escola definida, a não ser por duas citações que a colocam dentro do surrealismo, o que leva a crer que a obra faz parte de um universo de estilos que é desconhecido pela grande maioria. Como podemos notar, nas respostas às duas questões que fecham o questionário, o ‘universo’ da arte e, muito mais, o ‘universo’ da arte contemporânea são para a maioria do público um espaço ‘fechado’, onde apenas algumas noções são identificadas, mas muito distantes da realidade cotidiana na qual esse público se encontra inserido. Falta a esse público a proximidade, que, acreditamos, não vem sendo oferecida, para que a obra de arte possa ser apreciada, identificada e interpretada.

Tudo isso nos leva a concluir que, de um modo geral, a arte não faz parte do cotidiano dos respondentes, mas que estes permanecem abertos a ela. No entanto, mantemos a ressalva, relacionada ao Grupo B, formado por crianças, as quais tinham na exposição uma atividade escolar.

Quando analisamos os dados sobre o conhecimento referente à arte contemporânea, destacamos o fato de que as respostas da primeira amostra foram muito negativas e mudaram notadamente entre o espaço de tempo de dois anos, entre as duas exposições, embora fossem públicos distintos. Questionamos se terá havido um crescimento no interesse do público e no seu conhecimento. Mas outras variáveis não foram exatamente controladas, para afirmar nitidamente tal conclusão. Não nos devemos esquecer do papel da mídia, na primeira amostra, e mesmo do apelo que representa o nome do artista, o que traz mais público, com uma maior possibilidade de participação de ‘desinformados’. Talvez muitos tenham ido pelo acontecimento em si, já que a maioria das respostas, em qualquer dos segmentos, aponta “curiosidade” ou “para conhecer a obra”.

Ao observarmos comparativamente os resultados obtidos na Amostra II, concluímos que a exposição de arte contemporânea denominada “EXTRA! 1” nos trouxe informações que podem compor um quadro desanimador sob outros aspectos, pois desses dados podemos deduzir que os espaços de exposição são freqüentados a partir de um motivo determinante, como o de ser cobrado por outro alguém que detém nas mãos a decisão da freqüência, na maioria das vezes o professor. Não obstante, há interesse na obtenção de conhecimentos referentes a artes plásticas.

A curadoria fez um papel de unificação, que acabou por diluir a importância da observação detalhada das obras expostas, prevalecendo o que podemos chamar de “o todo”. Podemos dizer que houve a influência da visão de um artista/curador. Já na exposição de Meyer Filho podemos afirmar que o público entrou em contato direto com detalhes das obras, a partir da intenção da curadoria, preocupada com um objetivo didático que não existiu na “EXTRA! 1”.

O que devemos notar, também, é que a “EXTRA! 1” não tinha uma autoria e sim várias, e que suas obras foram dispostas em núcleos criados pelo curador, sem a intenção de capturar o público através de cenários e sim através da aproximação de temas. Percebemos a preocupação da curadoria em fazer com que as obras mantivessem um diálogo entre si, o que, apesar da boa intenção, veio a dispersar a atenção, que acabou sendo dirigida somente a uma ou

outra obra. Entretanto, a unidade é ainda desejada na contemporaneidade? Essa é uma questão relevante que colocamos em termos de curadoria.

As obras da exposição “EXTRA! 1” fizeram o público se identificar com fatores que marcam o seu cotidiano e que se tornam fortes apelos para uma maior assimilação dos conteúdos que os artistas, intencionalmente ou não, passam a sugerir em seus trabalhos.

Com exceção de umas poucas respostas, os aspectos formais das obras não participaram do rol de aspectos observados pelo público, o que se torna questionável, abrindo um espaço para avaliarmos se as perguntas oferecidas permitiam que esses aspectos fossem notados. Acreditamos que sim, pois a segunda questão – “o quê mais lhe chamou a atenção?” – é aberta o suficiente para que tais espaços pudessem ser referidos. Isso nos leva a crer que não há, nesse público, noções formais suficientes para fundamentar uma apreciação referente às questões plásticas apresentadas nos diversos trabalhos expostos.

As noções de que arte é sentimento, arte é o que emociona, arte é o que agrada, é o que chama a atenção, é tudo o que é diferente, é habilidade, é carinho, é dedicação, é amor, é vida, é bom ou ruim, é também fruto da tradição cultural inculcada nas pessoas e que as faz se afastar do conceito de arte como fonte de conhecimento.

O que a arte precisa é de respeito. E respeito não se impõe por meio de situações forçadas. Respeito se conquista mediante atitudes, posicionamentos e aberturas para opiniões diversas, que passam então a considerar aquilo o que a arte tem a dizer e, conseqüentemente, passam também a fazer dela um exemplo. Porque a arte é desenvolvimento do intelecto, arte é habilidade, arte é relação com o social, arte é política; a arte é também emoção, mas arte é ainda manipulação dos sentidos, arte é conhecimento, arte é prazer, arte é produto, arte é produção, arte é matéria, arte é energia, arte é conteúdo. Mas, acima de tudo, a arte é vida. Assim, o que percebemos é que deve haver uma mudança nas políticas públicas e privadas em relação à arte.

Podemos concluir que as instituições públicas não dispõem de regras claras para a seleção de trabalhos para serem expostos e se prendem ao objetivo de levar ao público apenas uma forma de sensibilização para as artes plásticas, promovendo, assim, na sua concepção, o desenvolvimento artístico. Apenas oferecer o espaço, mostrando nele qualquer coisa como se fosse arte, é mais danoso do que não oferecê-lo.

Podemos concluir, nessa análise dos dados obtidos nas entrevistas feitas com os responsáveis pelas já citadas instituições, que realmente existem dificuldades de relacionamento,

não só entre a arte e o público, mas entre a arte e o próprio espaço cultural. Não basta existirem espaços para que artistas consagrados ou novos possam mostrar suas pesquisas na área artística; é também necessário e urgente que os responsáveis por esses espaços institucionais se conscientizem de que, mais importante do que um espaço que forneça emprego para um determinado número de pessoas, capazes ou não, ou prestígio para uma instituição, é imprescindível adotar, nesses espaços, critérios claros para que a seleção seja objetiva, uma base para clarear e legitimar suas intenções. Torna-se necessário formar um pessoal capacitado, como já disse Cocchiarella, a respeito da necessidade de abandono do amadorismo, passando-se a agir profissionalmente em todas as etapas pertinentes à organização do espaço destinado à arte em relação às obras a serem expostas. Tais espaços são, de um modo ou de outro, públicos, e assim as instituições não podem deixar de se responsabilizar por um público que os frequenta, não se esquecendo de que ele, o público, é quem detém o poder de lhes devolver respostas para as propostas apresentadas. Isso forma um círculo de conhecimentos que poderão se traduzir em um estado crescente de informações e saberes sobre arte, trazendo melhorias nas relações entre as partes objeto de interesse.

Mas se não interessa a tais instituições quem é o público e como atingir esse público, por que haveria de interessar então um espaço público? Para tanto, as obras devem ser mostradas de maneira adequada, tirando-se proveito do que existe de melhor na capacidade do meio para promovê-las, para justificar, através da sua dimensão cultural, sua própria existência. Isso quer dizer que “mostrar a arte de maneira adequada” passa, em primeiro lugar, pelos critérios e processos de seleção, que devem ser objetivos.

No entanto, isso não é tudo: a organização das obras no espaço, a iluminação, a política ‘pedagógica’ do espaço com relação a debates e *workshops* com artistas e críticos sobre as obras expostas, os princípios adotados para o catálogo, o folder, e demais materiais de divulgação impressos, o horário de funcionamento, a existência ou não de monitoria e, até mesmo, o critério para distribuição dos convites são aspectos que podem alterar radicalmente a ação de um espaço cultural destinado a exposições de artes plásticas.

Como justificar a presença de um determinado número de pessoas que trabalham nesses espaços, recebendo das instituições que se mantêm com verbas do governo estadual ou federal e passando dias a fio à espera de um ou de outro visitante por quem elas, na verdade, não se importam, pois nem sequer perguntam a esse indivíduo se a exposição lhe agradou. Várias

questões podem ser colocadas ao visitante a respeito do espaço, questionando se o trabalho está sendo adequado, ou se são necessárias melhorias a favor desse próprio visitante que pode ter entrado naquele espaço pela primeira vez. Caso contrário, depois do atendimento recebido – ou não recebido –, as pessoas não mais retornarão, por não conseguirem perceber o valor do que está exposto ou então o valor daquele espaço, que poderia estar sendo usado, por exemplo, para aulas de informática. Aí está a questão: não estamos mais em tempos em que não havia cobrança nem questionamentos; precisamos fazer notar aquilo com que nos envolvemos, caso contrário a arte e a cultura imergirão e faltará ar para recuperar o fôlego.

Atualmente nos encontramos em um impasse, em que a força do meio artístico se perde diante de instituições despreparadas, que não percebem, por exemplo, o valor de uma montagem de exposição. Hoje tão citadas, as curadorias, aqui na nossa cidade, mostram-se apenas em poucas ocasiões, deixando sempre boas impressões. Mas, na maioria das vezes, as curadorias são substituídas pelos próprios responsáveis pelo espaço, que, imbuídos de poder total, definem as linhas a serem seguidas, tanto para que se mostre trabalho como para que ele não seja muito notado. O perigo maior se dá quando essa espécie de manipulação é exercida por pessoas que não estão profissionalmente preparadas para o exercício do cargo. Seria isso conveniente para um poder maior, provedor desses espaços direcionados para as artes plásticas?

Quando o espaço é aberto ao público, supõe-se que este público deva receber o apoio necessário para discernir entre uma obra e um objeto qualquer, ou mesmo entre as diferentes categorias artísticas, como arte acadêmica, moderna, contemporânea e as demais derivações, sem se manter sempre na dúvida, sujeito a situações precárias oferecidas pelo meio onde estas obras estão inseridas. Com isso, não estamos querendo dizer que todas as exposições devam dispor de um núcleo didático, mas, sim, de um espaço preparado para receber bem as obras, dando-lhes possibilidade de leitura sem interferências, e um pessoal preparado para interagir profissionalmente.

A partir das respostas dadas aos questionamentos apresentados, podemos deduzir que o meio reforça a negação da existência de linguagens que detenham em si características de temporalidade. Podemos afirmar que todas as linguagens são generalizadas em seus critérios e categorizadas igualmente como “Arte”. Essa é uma forma de alienação do meio. O modo indiferenciado com que os trabalhos circulam acaba por resultar em uma demora na contextualização e na assimilação. Nessa situação, trabalhos pertencentes a diferentes contextos

aparecem lado a lado; todos são dirigidos para o mesmo significado. Daí a necessidade de os trabalhos circularem dentro de situações que os identifiquem com o seu tempo e com a sua respectiva intencionalidade perante o contexto, para que sejam interpretados e usufruídos adequadamente.

Para “promover as artes visuais”, palavras que foram ditas pela representante da galeria da UFSC, não são suficientes o espaço, as obras, o debate entre o artista e o público; é necessário, mais que tudo, trazer o público para, com ele, formar uma parceria de trocas que venham a desencadear um maior nível de exigência de ambas as partes. Exigência esta que deverá estar carregada de conhecimentos adquiridos, referentes a todo o universo artístico, e que venha a contribuir para o surgimento de propostas voltadas para uma nova maneira de visualizar a arte, dentro do que hoje chamamos contexto contemporâneo. Essa seria uma estratégia para esquecer toda visualidade existente à nossa volta, rançosa e ultrapassada, instalada e instaurada para conspirar, mesmo sem intenções, para a manutenção do, assim chamado por Janga⁹, “gosto provinciano”.

É conclusivo o fato de essas instituições não criarem uma diferenciação entre as artes, reservando a todas um igual valor e contribuindo para a confirmação da desinformação estética, acentuando, muitas vezes, estilos e padrões formais provenientes de formações amadoras desvinculadas de qualquer responsabilidade que deveriam, ou melhor, que devem ter. O descompromisso profissional é gerador de mais descompromisso, o que acaba encobrendo aqueles que agem de forma a transferir para o público uma maior consciência do que deveria significar a arte.

Nesse caso, estamos nos referindo aos valorosos procedimentos adotados pelo Professor João Evangelista de Andrade Filho, Diretor do MASC, justamente no período de abrangência da nossa pesquisa. Ele, com o seu comportamento profissional e a experiência, pôde contribuir positivamente, oferecendo aos artistas, ao público ambientado com o meio artístico e àqueles que freqüentaram o espaço, mesmo que pelas vias da obrigatoriedade escolar, uma visão real do que é a arte, ainda que, por muitas vezes, causando estranhamento.

No entanto, todo esse trabalho, podemos dizer, acaba sendo anulado se formos levar em consideração que logo no prédio vizinho, um supermercado, encontram-se exemplos

contrários aos valores propostos no museu. Isso provoca, no público que frequenta ambos os espaços, uma insegurança explícita gerada pelos conceitos paradoxais ou, pior ainda, a anulação dos efeitos de um trabalho sendo feito com tanta dificuldade.

Podemos concluir, então, que não há conhecimento por parte das instituições sobre o tipo de público que elas recebem. As respostas evasivas, como as que foram dadas, reforçam a questão que na verdade é fruto de uma situação mais política do que financeira. A arte continua sendo apenas uma espécie de meio lúdico desprovido de conhecimentos mais profundos sem, infelizmente, relevância no contexto social de um povo.

Os espaços institucionais ainda precisam do estímulo externo para receber visitação, e esse estímulo vem geralmente de escolas que levam seus alunos até eles. A própria mídia não tem papel relevante, pois atinge somente o público do meio, que, por sua vez, já é informado em contatos pessoais. Então, seria o caso de modificar essa situação e levar a outros a informação. Em casos como o da exposição de Meyer Filho, confirmamos que uma boa divulgação transforma, realmente, a instituição em espaço público.

Os espaços privados, que estão se dispondo a promover as artes plásticas, além de pecarem pela falta de conhecimento e de acreditar que qualquer trabalho feito é arte, ainda consideram que promover exposições é um favor à cultura local e aos artistas. Desconhecem que poderiam estar fazendo mais com profissionais capacitados, que tornassem essas exposições mais atrativas e significativas. E concluímos que o público, muitas vezes, não é atraído por todo aquele acúmulo de obras mal dispostas, sem preocupação em fornecer um espaço adequado. Até que ponto é válido essa espécie de apoio?

Os espaços urbanos fazem parte de outra questão levantada por nós e podemos concluir que não existe arte pública em Florianópolis: tais são espaços ocupados por objetos que deveriam servir como representação para a arte, quando, na verdade, limitam-se a promover, em sua maioria, as artes decorativas.

Os agentes formadores de opinião foram as principais fontes estimuladoras para esta pesquisa, uma vez que são os indicadores de que há espaço para os artistas fazerem arte e trazerem público para o meio. O público quer arte; só não sabe como ter acesso a ela, indo ao encontro do que lhe é oferecido, ou seja, revistas em bancas de jornal, lojas de decoração,

⁷ Janga é o nome artístico de João Otávio Neves Filho, artista plástico e crítico de arte ilhéu. A expressão “gosto provinciano”, usada em diversas críticas e em palestras, resume sua avaliação a respeito da relação do público local com a obra de arte.

restaurantes, bares, shoppings formando suas concepções estéticas a partir disso que lhe é oferecido.

O que o público não tem consciência é de que tais espaços a ele pertencem e que é possível entrar e ser recebido, mas as instituições não oferecem atendimento adequado. Elas se limitam a abrir e fechar.

Um fator que contribuiria para modificar radicalmente e de forma abrangente essa situação seria uma participação atuante da mídia local. Uma participação com pessoal capacitado para provocar um envolvimento maior do público com as artes plásticas, lançando discussões, nos jornais locais impressos ou televisivos, a respeito do que se vê na cidade em matéria de artes plásticas; ou então lançar pesquisas de opinião sobre as obras de arte nos espaços urbanos; ou ainda buscar a opinião a respeito de determinada mostra que está em exposição há dias no hall deste ou daquele supermercado ou do shopping, uma participação assim geraria interesse e ao mesmo tempo opiniões profissionais capazes de criar nesse público novas maneiras de olhar, aguçando o seu senso estético, valorizando o que é enriquecedor neste ou naquele aspecto das obras discutidas, para que todos pudessem aprimorar-se nessa área. Haveria então, também, a aproximação tão discutida das artes plásticas, sobretudo nas questões da contemporaneidade.

Eventos determinados e divulgados detêm um espaço que é negado para a grande maioria. Não se obtêm informações claras, e muito menos conhecimento sobre arte através da mídia local, que acaba por restringir-se ao papel de transmissor de comunicados. Por que é tão importante divulgar tragédias e situações que configuram sempre a pequenez humana, em vez de transferir ao público as situações que se apresentam passíveis de oportunidades únicas, muitas vezes nunca vivenciadas? Arte relaciona-se também ao prazer, e esta seria uma forma de criar nas pessoas (o público) uma relação de prazer com o espaço em que vivem, aproximando-as e valorizando-as como cidadãos, partícipes e críticos dos acontecimentos positivos da sua cidade.

6.2 Sugestões para trabalhos futuros

Aos fazermos as considerações finais, perceberemos que existe um vasto espaço para transformações nas relações entre as artes plásticas contemporâneas e o público, e isso não pode ser esquecido. Despertar a atenção para a arte e dar ao artista o direito de mostrar o seu valor, no contexto histórico-social, é função de quem com a arte está comprometido.

Com o desenrolar da pesquisa, percebemos que o público jovem propicia uma maior aceitação diante de propostas contemporâneas, o que é natural. Isso nos estimula a ampliar nossa visão e procurar direcionar nosso trabalho para um aspecto prático. Para tanto, seria importante, então, oferecer a esse público jovem a possibilidade de entrar em contato direto com o fazer artístico, envolvendo-o em concepções estéticas, formais e históricas adequadas ao contexto social.

Uma outra possibilidade de ampliação deste estudo é atingir a cidade de uma forma mais abrangente, não limitando o público por idade. A idéia seria manter um processo itinerante, promovendo, entre as comunidades, um contato no qual seriam desenvolvidas questões estéticas, formais e históricas, de forma lúdica, dentro de um espaço especialmente preparado para tal, onde o público pudesse deparar-se com situações concretas de arte e nelas pudesse interferir, experimentando na prática novas situações, para se tornar mais observador e crítico, o que despertaria o interesse pela compreensão dos envolvimento que a arte suscita. A partir daí, ao pesquisador caberia analisar o crescimento desses participantes, em relação ao seu envolvimento com a arte contemporânea, e ainda dentro do contexto social em que vivem e representam.

Outro filão que o tema aqui abordado também desperta é o interesse em uma pesquisa sobre a transformação que a arte vem sofrendo dentro do modo de vida pós-moderno; as influências que ela sofre de diversas áreas e, ao mesmo tempo, as influências que ela provoca em outras áreas, como, por exemplo, a tecnológica. A partir dessas inter-relações, poder-se-ia traçar um perfil adequado à nova sociedade diante da arte, e, conseqüentemente, diante do público com ela envolvido, procurando extrair desse público as diferenças nas maneiras de se relacionar com ela. O público adequado para tal trabalho seria aquele das agências de publicidade, dos escritórios de comunicação visual, de *design*, que trabalha diretamente com a imagem e suas transformações.

Enfim, a arte sempre esteve presente em todas as civilizações, e tal fato, por si só, já delimita a abrangência deste objeto de estudo, não obstante os equívocos e os reconhecimentos tardios a seu respeito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000. p. 33-45.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

BOUGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie Laure; OBRIST, Hans Ulrich. **Louise Bougeois**: destruição do pai, reconstrução do pai. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BOURDIEU, Pierre. La Disposición estética y competencia artística. **LAPIZ, Revista Internacional de Arte**, Madrid, Año XIX, n. 166, octubre, 2001.

BRISSAC, Nelson. Intervenções em megacidades. In: HOLLANDA Heloísa Buarque;

RESENDE Beatriz. **Artelatina**: cultura, globalização, identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p. 230-249.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX**: modernidade e globalização. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

CHAUI, Maria Helena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. Novaes, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

_____. Merleau-Ponty: obra de arte e filosofia. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 467-492.

CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1961.

COCCHIARALE, Fernando. Crítica: a palavra em crise. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 377-381.

_____. Da adversidade vivemos. In: Hollanda, Heloísa Buarque; RESENDE, Beatriz (Orgs.). **Artelatina**: cultura, globalização, identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. p. 96-112.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 1997.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

FLORIANO, César. Arte pública. **Revista Cartaz**: cultura e arte, Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, p. 37, 2002.

GÊNEROS NA PINTURA. **Cadernos história da pintura no Brasil**. Instituto Cultural Itaú, vol. 8, p. 28, 1995. Disponível em: <http://itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia/artesvisuais>.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 359-376.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1. Contracapa.

KLOCK, Cleide. Cena urbana: estranha galeria a céu aberto. **Revista Cartaz: cultura e arte**. Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, p.37, 2002.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KONESKI, Anita Prado. **A arte nas aventuras da interpretação**. Disponível em: < <http://www.casthalia.com.br/> >. Acesso em: 1º set. 2002.

KRAUSS, Rosalind. Uma visão do Modernismo. In: FERREIRA, G.; COTRIN, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997. p. 163-174.

LANDOWSKI, Eric. O semioticista e seu duplo. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. (Orgs.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: Editora da EDUSP, 1995. p. 239-263.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: crítica da razão visual. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994. p. 339-350.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). **Rumos da crítica**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultural, 2000. p. 19-27.

LINS, Jaqueline Wildi. **O universo plástico de Meyer Filho**. Monografia apresentada no curso de especialização em Arte-Educação, no CEART/UDESC, Florianópolis, 1993.

_____. **Meyer Filho, artista plural**. **Revista Cartaz**, Florianópolis: Editora Empreendedor, ano II, n. 3, p.51, 2002.

- MACIEL, Kátia (Org.). **A arte da desapareição**: Jean Baudrillard. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.
- MANGEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MEYER, Sandra. **Muito além de Marte**: o universo de Meyer Filho. Florianópolis: Telesc Brasil Telecom/ MASC, 2000. Folder.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 9-19.
- O'ROURKE, Karen. Arte e comunicação, arte de redes: prática e problemáticas. **Cadernos de Pós-Graduação**, Instituto de Artes/Unicamp, Campinas, v. 2, n. 2, p. 9 -17, 1998.
- OLIVEIRA, Ana Claudia. A estesia como condição do estético. In: LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. (Orgs.). **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. São Paulo: Editora da EDUSP, 1995. p.227-236.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PELED, Yftah. Premiação e valor do artista. **Jornal Recibo**, n. 3, set. 2002. Publicação independente.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 217-240.

RESENDE, Ricardo. **Nefelibatas**: para aqueles que vivem nas nuvens. São Paulo: MAM, 2002. Folder.

REVISTA BIA MOREIRA: o bia-bá da pintura. Londrina: Editora JCBM, ano III, n. 21, 2000. Contracapa.

REVISTA FIGURAS HUMANAS EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 9. Capa.

REVISTA GALERIA EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 10. Capa.

REVISTA GALERIA EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 11. Capa.

REVISTA GALERIA EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 20. Capa.

REVISTA PINTURA EM TELA. São Paulo: Editora On Line, n. 13. Capa.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 382-401.

SCHAFFNER, Roland. **Expressionismus Modernismo**. Goethe-Institut no Brasil, 1983.

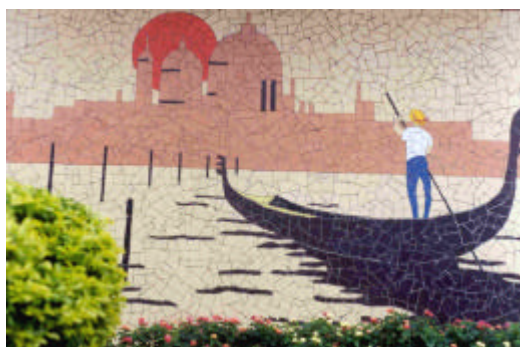
SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPINELI, João. **Arte pública**: contextualidade social da arte hoje. Disponível em: <www.casthalia.com.br/casthaliamagazine/artepublica.htm>. Acesso em: 25 jun. 2002.

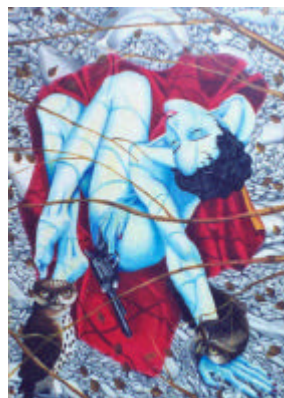
TIBURI, Marcia. Desvios do conhecimento – o monstro e a iconologia: reflexão maldita. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 6, n. 10, p. 63-63, nov. 1995.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 216-223.

Anexo A O espaço público urbano



Anexo B O uso público dos espaços privados



Anexo C O papel da mídia impressa





Proposta angelical!

“Este anjo é um dos detalhes mais importantes da obra “A Virgem dos Rochedos”, assinada por Leonardo da Vinci.

Releitura e execução: Joine Trindade (Com produtos Corfix, Tigre e Telos Volvarede)

Grau de dificuldade: Médio
Tempo de execução: 2 horas
Tempo total de ocupação: 4,5 horas

Materiais Utilizados

- 1 tela com 30 cm x 40 cm
- 1 paleta
- Carbono, papel vegetal e lápis 6B (Para transferir o risco para a tela a partir do molde encartado nesta edição)
- Tintas a óleo Corfix nas cores: marrom ven dick, terra de siena natural, sombra queimada, vermelho francês, amarelo escuro, amarelo nipoles, amarelo pele e branco de titânio
- Médio Corfix
- Pincéis Tigre nas séries: 181-18, 309-0, 483-4, 483-10, 815-20 e 816-18
- Trinchã Tigre (média)



1 Transfira o risco para a tela livremente com o lápis. Se preferir, transfira-o a partir do molde encartado nesta edição com o lápis e os papéis carbono e vegetal.



2 Inicie a pintura do fundo com o pincel 815-20 o marrom ven dick. Será ideal e dando pinceladas cruzadas.



3 Preencha as áreas mais escuras da vestimenta e do rosto, usando o pincel 181-18 com terra de siena natural.



4 Misture vermelho francês e amarelo escuro para compor um tom laranja escuro. Em seguida, realce o tom médio do rosto e do pescoço usando o pincel 483-10 de modo a acompanhar o risco. Lembre-se de não invadir as áreas dos lábios e dos olhos.



5 Componha o fundo para a vestimenta, para os ombros e para as asas, usando o pincel 483-10 com sombra queimada. Os movimentos devem ser curtos e na vertical.



6 Preencha o tom intermediário da pele no rosto, no pescoço e ao redor dos olhos, usando o pincel 181-18 com amarelo pele. Aproveite a mesma cor e ilumine a parte inferior da vestimenta.